Nina Burton
Diss. Stockholm
1984

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552724_0005

Nina Burton Mellan eld och skugga

NINA BURTON

Mellan eld och skugga

Studier i den lyriska motsägelsen hos Werner Aspenström

BONNIERS

ISBN 91-0-046216-0
© Nina Burton 1984
Typografi Birgitta Emilson
Teckningar på ss 3 och 214 av Signe Lund-Aspenström 1947
Printed in Sweden
Bonniers Grafiska Industrier AB 1984
Stockholm

Innehåll

Förord 7

Inledning 9

I Mellan idealism och vanmaktskänsla 13

En förberedelse 13 Vändpunkten samt tidskriften 40-tal 21 "40-talismen" 25 Vanmaktens gestaltning 31 Från ideal till utopi 35 Mellan ja och nej. En summering 42

II Mellan mystik och förnuft 45

Det tidiga 40-talet 46 "40-talismen" samt Skriket och tystnaden 48 Att sova eller inte sova 56 Den transcendentala drömmen 62 Den magiska dikten och kravet på uppgivelse 68 En kort exkurs om naturmystik och naivism 74 60-tal och 70-tal – protest och lekfullhet 78 En blick på dramatiken samt en summering 85

III Mellan det universella och det nära 88

Verklighetsdistans och abstraktion i 40-talets poesi 90 Verklighetsbesvärjelsen. Inkännande och främlingskap i Litania 98 Från självkritik till polemik. Hundarna samt två satirer 106 Dikter under träden 113 60-talet: Aspenströms förhållande till realismen 122 Arbetsmetoder under 70-talet. En summering 130

IV Mellan katastrof och idyll 137

En bakgrundsskiss 137 Uppbrottslängtan och trygghetsbehov 142 Det tidiga 50-talet: dialogen mellan mörker och ljus 152 Hundarna: mellan två former av död 157 Omorienteringen efter Hundarna samt en blick på dramatiken 169 60- och 70-talet samt en summering 176

V Motsägelsen: tema, formprincip och hållning 182

Motsägelsen som tema 182 Motsägelsen som gestaltningsprincip 191 Motsägelsen som hållning och åskådning 204

Noter 215
Käll- och litteraturförteckning 247
Summary in English 263
Diktregister 273
Personregister 279

Förord

Ett varmt tack till de första läsarna: min oförtröttliga handledare Louise Ekelund samt Reidar Ekner och Kjell Espmark, som alla väsentligen hjälpt till att förbättra mitt manuskript. Här skall även Ingemar Algulin och Inge Jonsson nämnas, som kommit med viktiga synpunkter på enskilda avsnitt. Örjan Lindberger var min första vägledare i ämnet; hans stöd skall inte heller glömmas.

Ett tack också till alla dem som bistått med uppgifter och material, främst Werner Aspenström själv, vars tålamod och generositet i samband med tillkomsten av denna bok har varit mycket betydande. Detsamma gäller i hög grad min familj, som inte bara har fått utstå mina avhandlingsmonomanier, utan som därtill givit mig hjälp att odla dem.

Dessa läsare, kännare, understödjare, fler än de nu nämnda, har alltså på skilda vis underlättat mina studier om motsägelsens ganglier, groddar och utlöpare. Min förhoppning är att i min tur kunna vara en enkel vägvisare – åtminstone två tre steg – i detta landskap av korsvägar.

Jag har för mitt avhandlingsarbete fått bidrag från Karl och Betty Warburgs fond, samt från ograduerade forskares fond.

Stockholm i mars 1984

Nina Burton

Inledning

När Werner Aspenström i titeldikten till sin debutbok Förberedelse liknar dikten vid en väv, ger han också ett anslag till sitt författarskap som helhet. Att följa en linje i det innebär att oupphörligt möta korsande linjer samt teman av helt annan färgning, och i denna mångfald av betydelser och attityder har mycket av diktens dragningskraft sin förklaring. Det är betecknande att motsägelsen som tema har en central plats i hans författarskap, och det är också den som bäst kan ge besked om hans poetiska inriktning.

Ordet motsägelse har dock, helt i enlighet med sin karaktär, flera betydelser. Det kan avse en brist på konsekvens eller harmoni, en innebörd som hos Aspenström främst återfinns i hans 40- och 60-talspoesi. Det kan också vara en gensägelse, en invändning på gränsen till upphävande, något som Aspenström själv ofta knyter till jagets ambivalens. I Motsägelser 1961 talar han exempelvis om jaget som "ett magnetfält, alltså något som förutsätter två poler" (s 116). Det är en god bild som förmedlar något av den spänning motsägelsen kan ge poesin, och det är främst denna kombination av ambivalens och gensägelse jag velat belysa. För att komma åt denna inre rörelse, detta *rörliga mönster* som motsägelsen i sin konkreta gestalt utgör, har jag valt att knyta den till tematiska motsatspar, de som även utgör kapitelrubriker. Vad som bör understrykas är att de samlar ytterlighetstendenser i Aspenströms författarskap, och inte utgör en struktur som han själv medvetet har valt för sin poesi. En svårighet i att följa parallella teman eller attityder är vidare, att växlingen mellan dem ibland kan förefalla större än den är, då endast en punkt i taget kan fixeras. Man får likaså minnas att dessa begrepp inte har den filosofiska antitesens avgränsade in-

nebörd, utan kan förgrena sig åt skilda håll. Det är naturligtvis en generell svårighet att associationerna i poesi ofta är lika viktiga som ordens lexikala betydelse, medan termernas avgränsning är önskvärd i vetenskapen. Därmed blir en översättning från poesins till vetenskapens språk ofta svår, ibland rentav förvanskande. I detta fall ansluter jag mig till det synsätt Jean-Pierre Richard förespråkat, när han betonar att ”en text för att assimileras alltid bör läsas inifrån”.[1] Ytterligare en anknytning till Richard finns i inriktningen på författarskapet som helhet och i intresset för litteraturens förmåga att berikas av konflikter. Till skillnad från Richard strävar jag dock att sätta in Aspenströms författarskap i ett vidare och tidsbetonat sammanhang, där även illustrerande jämförelser med andra författare får stödja framställningen. Aspenströms egen biografiska bakgrund har jag endast vidrört i de enskilda kapitlens inledning, samt i den korta bildbiografin i bokens början.

En viss kronologi finns i avsnittens inbördes ordning. Den tematiska spänningen mellan idealism och vanmakt präglar huvudsakligen 40-talet, den mellan mystik och förnuft skiftet mellan 40- och 50-tal, och skuggspelet mellan ljus och mörker, vars ytterligheter kan betecknas som idyll och katastrof, tillhör främst det tidiga 50-talet. Spänningen mellan det universella och nära får tematiskt sin kulmen i Dikter under träden 1956, men eftersom detta delvis berör förhållandet till mystiken har avsnittet placerats i anslutning till kapitel II. Motsägelsens egen tematik utvecklar Aspenström på allvar först omkring 1961, då han även ger den namn och kontur i essäboken Motsägelser. Därför har avsnittet om detta fått bli det sista och sammanfattande. Samtliga teman förekommer emellertid i hela författarskapet, och jag har därför valt att varje gång gå tillbaka till utgångspunkten. Även om nya infallsvinklar förändrar perspektivet kan det kronologiska spåret alltså bli en smula upptrampat. För detta ber jag om överseende.

Att enbart behandla 50-talet, som jag ursprungligen tänkt, visade sig snart vara svårt. 50-talets lyrik står till en del i opposition mot 40-talets på samma sätt som mycket i 60-talets poesi vänder sig mot 50-talets, och detta gäller även Aspenström. Några av de viktigaste motsägelserna finns dessutom inbördes mellan hans tre diktsamlingar från 40-talet, sins emellan myc-

ket olika. Jag har därför behandlat hela Aspenströms författarskap till och med Om dagen om natten 1961, där motsägelsen som sådan blir föremål för poetens uppmärksamhet och behandlas tematiskt. De följande decennierna berör jag endast skissartat. Vad som i hög grad intresserat mig är, hur tematikens förändringar kan relateras till tidens, ibland som en spegling av dem, ibland som en protest. För att inte förlora mig i detta har jag tvingats förenkla och se till de tendenser samtiden upplevt som dominerande, vilket kan skymma både andra riktningar och den kontinuitet som också är viktig. 40-talet tillhörde exempelvis inte bara kretsen kring tidskriften 40-tal; då utkom även Ekelöfs Non serviam och Martinsons Passad, och unga lyriker som Lars Englund och Bengt Anderberg odlade sina linjer. Men det var inte de som kallades "40-talister", och det var inte mot dem man vände sig under decennieskiftet. Här hade det varit motiverat med en fylligare bakgrundsteckning av decenniernas litterära strömningar, men detta får anstå till senare tillfällen.[2]

Som kommer att framgå är Aspenströms författarskap inte helt jungfruligt ur forskningssynpunkt. Göran Printz-Påhlsons, Kai Henmarks och Carl Fehrmans tidiga essäer (1958, 1959 och 1961) ger viktiga synpunkter på symbolik och tematik, och från senare år finns flera beaktansvärda studier, till exempel Ingrid Enbergs och Gunnel Thedéens utmärkta trebetygsuppsatser 1966 och 1973. Vidare har Ingemar Algulin och Kjell Espmark på ett fruktbart sätt dröjt vid Aspenström i sina översiktsverk 1977, och 1978 gjordes en stor, otryckt bibliografi av Mats Hedberg. Tyvärr var mitt eget kartotek då redan klart, men jag har ändå haft stor glädje av den.

I slutet av 1982 kom även den första avhandlingen om Aspenström, Håkan Attius' Estetik och moral, som tar upp 40-talet ur debatternas synvinkel. I och med detta har jag inte känt mig förpliktigad att systematiskt redogöra för författarskapets början, utan har kunnat inrikta mig på det för ämnet väsentliga. Ett par dubbleringar har inte kunnat undvikas eftersom vi arbetat parallellt, och då vår uppfattning går isär – främst i tolkningen av motsägelsen och lyriken – har jag funnit det befogat att behålla dem. Vad som skiljer oss preciseras på s 245 f.

Mitt huvudintresse gäller lyriken, men då bilden av Aspen-

ström kan få slagsida om materialet blir för snävt har även novellerna, artiklarna och dramatiken berörts. I artiklarna kan bland annat Aspenströms egen syn på poesin utläsas, vilket jag i någon mån också velat belysa. Det som gör pjäserna intressanta är, att de direkt spelar ut de motsättningar som indirekt avspeglas i lyriken. Eftersom Staffan Hildemar i Göteborg är sysselsatt med en avhandling om dramatiken har jag dock vidrört denna genre tämligen flyktigt. Vidare lär en monografi över Aspenströms senare författarskap vara att vänta av Jill Common i Australien, vilket alltså skulle komplettera min egen skissartade behandling av denna tid.

Vad beträffar otryckt material har Aspenström i regel inte bevarat tidigare diktversioner, men de manuskript som finns i Bonniers arkiv har några gånger visat sig intressanta, liksom korrespondensen med förlaget. Aspenström har också låtit mig ta del av ett antal privata brev och senare manuskript samt anteckningsböcker från 1951 och framåt. Några dagböcker i egentlig mening är de inte, snarare klipp- och citatböcker där han själv endast gör sparsamma inpass. Eftersom en sådan bok kan sträcka sig över ett par år utan annan datering än inledningsbladets, innebär en hänvisning till exempelvis "anteckningsboken från 1951" en ganska vag tidsbestämning. De flesta uppgifterna har jag hämtat från tidiga artiklar, intervjuer och brev, till en del också från egna intervjuer med författaren. De senare har dock sin begränsning, inte bara genom det stora tidsavståndet till 40- och 50-talet – det hör också till författarens arbetssätt att vilja lämna det skrivna bakom sig och ägna medvetandet åt nya uppgifter.

Till sist: mitt intresse gäller visserligen främst Aspenströms eget författarskap, men det rör också den betydelse motsägelsen över huvud taget kan ha för poesin, vilket så väl har belysts hos Aspenström. Med hans uttryck kunde man sammanfatta denna poetens motsägelse som en ständig rörelse inom "en mellanzon, på strandlinjen mellan eld och skugga".[3]

I Mellan idealism och vanmaktskänsla

En förberedelse

Werner Aspenströms debut 1943 inträffar i brytningen mellan skilda strömningar i litteraturen och belyser väl förskjutningen mellan dem. Mot 1920-talets uppbrottssignaler, 1930-talets olika ideologier och krigstidens beredskapsdiktning utgör mitten av 40-talet en markant kontrast med sin vanmaktskänsla och avideologisering.[1] Om man med idealism menar en strävan mot något fullkomligt eller önskvärt, och med vanmakt en känsla av maktlöshet eller bundenhet, är det alltså två motsatta känslor som här står emot varandra. Också den ”40-talistiska” skepticismen och viljan att stå fri har samband med detta, då dessa egenskaper kan motverka en gemensam ideell inriktning. Karakteristiken är givetvis något förenklad. Även om 40-talets attitydförändring delvis uttrycker en reaktion mot den tidigare idealismen, bör tidshändelserna snarast ses som en katalysator för latenta tendenser hos många poeter. Detta gäller åtminstone Aspenström.

Både idealismen och den skepticism samt oavhängighetssträvan, som kom till uttryck i tredje ståndpunktsdebatten, tycks tidigt finnas hos Aspenström.[2] Själv har han, i samband med tredje ståndpunkten, urskiljt två skilda tendenser bakom sina reaktioner: å ena sidan ett dominerande ”protestbehov”, ”ett skeptiskt avståndstagande”, en ”individualistisk misstänksamhet”, å andra sidan ”en önskan att fullständigt uppge alla invändningar”, som kan förbindas med en vilja till en ”levande gemenskap med en viss klass eller en grupp av människor”, en ”resonlig bekännelse till något”, ”ett allvarligt intresse för och en solidaritet med det möjliga”.[3] Slutsatsen lyder följaktligen: ”varken protesten eller underkastelsen blev emellertid fullgången”.

De förra egenskaperna sätter han uppenbarligen i samband med sin ursprungsmiljö: i torparens och skogsarbetarens sociala ställning ligger en latent tendens att ”bedriva anarkism på egen hand”, som skiljer sig från industriarbetarens mer samordnade ideologi. Det är ett tänkbart samband. De arbeten han för egen del tog efter den sexåriga folkskolan – bland annat som skogshuggare, dödgrävare och hjälpkarl på en lastbil – var alla självständiga, om än dåligt betalda.[4] Det är också betecknande att många av hans jämnåriga identifierade sig med syndikalismens frihetliga socialism, och att han själv bara några månader efter inskrivningen gick ur en socialdemokratisk ungdomsklubb, då han reagerat mot den alltför stora följsamheten gentemot partiet i en aktuell försvarsfråga.[5]

Mot detta står alltså en tendens till ideellt patos och engagemang som kan urskiljas även längre fram. När han 1947 omnämns som ”den mest positive bland fyrtiotalisterna” är det med en karakteristisk motivering: ”Också han anser sig väl mitt uppe i en total omvärdering av värdena, men han förnekar inte dessas existens i likhet med jämnåringarna”.[6] Tidiga exempel på denna positiva tendens är hans medlemskap i traktens fredsförening och esperantoklubb, och till denna internationella strävan kommer mer humanistiska och metafysiska ideal.[7] Dessa bör inte minst ha stärkts under hans studier vid Sigtuna folkhögskola 1936–38; en tid som präglat hans debutbok till både form och innehåll.[8] I Sigtuna mötte han visserligen ett litteraturutbud som vida översteg sockenbibliotekets sextio volymer, men också en traditionell och idealistisk inriktning i samklang med beredskapshållningen inför de onda makterna i tiden.[9] I och med detta sköts alltså hans mer bejakande hållning i förgrunden.

En aning om andan under den tid då Aspenström var elev får man genom Manfred Björkquists ledare i tidskriften Sigtunaringen, vilka ofta tycks ha varit identiska med morgonsamlingarnas texter. I nr 2/1936 menar Björkquist att skolan skall vara ”en verkstad för solen” och att undervisningen skall ”vara buren av den anda, som skapar livsmod, icke missmod”. ”I ungdomens drömmar bor framtiden”, och vad som saknas är ”en ny väckelse av det ideala sinnelaget”. Två år senare är tongångarna oförändrade: i nr 3/1938 påminns eleverna om att de öd-

mjukt bör tacka för det goda de erfarit i stället för att misströsta. Denna hållning återspeglas dessutom i skolans litteratursyn. I nr 2/1937 framhåller Björkquist i tydlig överensstämmelse med beredskapsdiktningen, att ”ett levande studium av det förgångna lättar trycket från tidens makter”. ”Mot det moderna sätta vi [- - -] på andelivets område det klassiska”, vilket här innebär ”den klassiska litteraturen” och bibeln.[10] Verkan av denna idealistiska prägling torde inte ha uteblivit. I ett referat av midsommarmötet samma år, där rektor Björkquist åter manat till ridderlig kamp för idealen, kommenterar en elev: ”Vi kände att man räknade med oss på allvar, ja, satte stora förhoppningar på oss” (nr 3/1937).

Mycket av denna anda går igen i Aspenströms förstlingsverk, Förberedelse (1943). Redan titeln är som upptakt symptomatisk – ”vad är det man förbereder sig på om inte en uppgift eller ett kall”, skrev en recensent.[11] Här finns dikter om drömmarna, om solen och om tacksamheten (Drömmaren, Solblind, Tids nog), liksom en önskan att ”stå på hjärtats sida, / när det samlar sig till strid” (För hjärtats sak). I det sistnämnda känner man nästan igen Björkquists ord om att stå ”på livets sida” och tala ”hjärtats språk” (Sigtunaringen 2/1936). På annat ställe formuleras också poetens önskan att ”ge kraft åt Synnöve, / ge ro åt mödrar, / och skänka dessa tröst och lisa / som kriget sargar och föröder” (O kunde ord). Det är alltså livsmod, inte missmod som skall prägla poesin under krigstiden. Mycket typisk är dikten Till en ungdom, vars tillkomstort anges till Sigtuna, och vars stämning summeras i orden ”Låt icke stundens vanmakt vilseleda”. Jag citerar inledningen, som också är bokens motto:

Din värld är din och du kan forma henne.
Om tröstlösheten griper dig, så vet:
din unga vilja är ett gyllne spänne
emellan dröm och verklighet.
Ja, alla dessa ting du skall förvalta
och dessa hundra riken som finns till
kan du förändra och gestalta
som du vill.

Till det idealistiska intrycket bidrar i detta fall också stilen, som kan ha samband inte bara med folkhögskolans litteratursyn och den tongivande, traditionalistiska beredskapsdikten. Det kan också ha inverkat att Aspenström under bokens tillkomst läst in den äldre litteraturen för sin fil.kand.examen.[12] Själv har han berättat, att han under denna tid något förläst sig på Rydberg och Silfverstolpe och sysslade med att komponera visor, vilket bör ha förstärkt den bundna formen.[13]

Det vore emellertid fel att tro, att Aspenström var okritisk till den form och ton som präglade hans debutbok. Av korrespondensen med Bonniers 1943 framgår, att han var både ''otillfredsställd med samlingen som helhet'' och med klassicismens ''söndagsstilla vatten''.[14] I sammanhanget pekar han även på att generationens svårigheter inte bara sammanhänger med kriget: ''Bristen på ett dominerande stildrag att följa – eller protestera emot – gör det också värre för oss''. Protester saknas dock inte i Förberedelse; en recensent fann till och med polemiken ''mot äldre kolleger i deras egen stilart'' påfallande.[15] Inledningsmottot ''Din värld är din och du kan forma henne'' är till exempel ett trotsigt svar till Rydbergs ord ''Din sorg är din, och du bör bära henne'', och likaså anas i samma dikt en opposition mot Bertil Malmbergs undergångsmotiv. Här har Aspenströms polemiska udd alltså riktats mot vanmaktstendenser i poesin.

På andra ställen, som i prosadikten Platssökande, tycks ironin emellertid drabba beredskapsdiktens idealism. Visserligen talas där om författarens eget ''patos av den gamla troskyldiga sorten'' och hans ''praktik i all möjlig idealism och kulturtro'', men orden har en spefull ton och motsägs på andra ställen i dikten. Den platssökandes ''Betyg i taggtrådsspel och modern, saklig fosterländskhet'' är inte bara, som Håkan Attius påpekat, en raljant släng åt Hjalmar Gullbergs beredskapsdikt Spel på taggtråd, utan också en kontrast till den internationella inriktning som antyds i styckets slut: ''Provinsialåskådningar göre sig icke besvär''.[16] Den mest tveklösa ironin finns kanske ändå i den mening som berör krigets förödelse: ''Sökanden besitter en orubblig tilltro till människans inneboende snällhet och försynens faderliga omtanke om barn, kvinnor och värnlösa, dagligen ådagalagd inte minst i Europa''. I detta framgår både den misstro och den benägenhet för sarkasm som diktens

Werner Aspenströms födelsehus i Torrbo.

"Min far var en stark och storväxt Herkulesperson, på amatörfotografiet skall han just rida åstad på en sadlad tjur". (Bäcken, s 18)

"I begynnelsen var inte ordet. 'Yttre påverkan', utan situationen. En låg pall bredvid köksspisen. Rullgardinerna ofta neddragna, rummet halvskumt. En medelålders kvinna, händerna för ansiktet, sorgen olidlig, på kort tid har hon förutom mannen mist fadern och en son. 'Varför fick jag inte dö, jag med?' Hon upprepar det vaggande gång på gång. Frågan riktas till Gud eller Ödet, men det är barnet som hör den. Det är den tidigaste fullständiga sats med subjekt och predikat jag kan erinra mig."

(Jordvagga-Himmelstak, s 63)

I Fagersta bruk 1937. (Sin korta anställning i bruket har Aspenström kommenterat i Sommar, s 122f.)

Med en Hermodskurs efter arbetet, mitten av 30-talet.

Ovan som föredragshållare i Tällberg 1943.
Nedan med 40-tals redaktion hos Claes Hoogland i Gamla stan. Fr.v. Stig Dagerman, Lennart Göthberg, Claes Hoogland, Gerard Bonnier, Mårten Edlund och Werner Aspenström.

karakteristik också nämner, nästan en vanmaktskänsla.

Den idealistiska inriktningen och den frambrytande vanmaktskänslan utesluter alltså inte varandra. Samtidigt som den nämnda dikten Till en ungdom publicerades i Sigtunaringen 2/1942 kunde man i Arbetaren 16/5 1942 läsa en skärande ironisk dikt av Aspenström, Modern vaggvisa, som på ett nästan "40-talistiskt" sätt för in krigets verklighet i den sövande vaggvisan. Det är tänkbart att denna brytning mellan skilda hållningar aktualiserats just vid bokens färdigställande. Av manuskriptet framgår, att Aspenström i slutstadiet bytt ut vissa dikter mot andra, som var mindre högstämda och också mindre trosvissa. Två av de satiriska dikterna, Predikanten och flickorna samt Duvor och diktare, återfinns till exempel inte i förlagets manus utan har tillkommit på ett senare stadium. Likaså har en tämligen konventionell dikt, utformad som en bön om fred, bytts ut mot Platssökande med dess blandning av ironi och allvar. Signifikativt är också, att dikten Denna liljevita afton, som nämner moderns ljusvision som en kontrast till poetens egen ångest, har ersatt en dikt, Morgon, där den talande med stor auktoritet berättar om en egen hinsidesvision. Dikten inleds med orden "Jag såg som barn en hägring / som sprängde kvällens skyar", och den avslutas med en förtröstansfull uppmaning: "Var redo ni som lida!" I denna paradisstad bär den "fattigaste moder" kostbara kläder; de sjuka är helbrägda och de döda uppståndna. Det är en god bild av det komplexa och svårförverkligade ideal, som i sig förenar både sociala rättvisekrav och en närmast platonsk uppståndelseönskan, och det är betecknande att denna bild har fått vika för en mer tvivlande och ångestfylld dikt. Det kan här nämnas att Aspenström samma år, 1943, framträdde med en rad debattartiklar om kristendomen, som inte minst tycktes riktade mot tendenser inom Sigtunastiftelsen.[17]

Med facit i hand kan man även i den färdiga boken skymta denna förening av skilda hållningar. Satirerna har till exempel med vågmästarhand placerats i samlingens andra hälft, efter en lång mittdikt som balanspunkt och övergång från den huvudsakligen idealistiska inledningen. Från idealism till ironi – det speglar Aspenströms litterära profil under 40-talet, vilket gör mittdikten, Spanska sjukan, speciellt intressant.

Också i denna långa dikt kan man spåra en rörelse från idealism till skepticism, eller till den ideologiska splittring som i slutet följs av ”tvivel och förgiftning”. Inledningsvis får man veta, att detta är ett ”Anförande vid föreningen 1918 års ynglingars sista sammanträde på källaren Änglarnas liv”. Namnet rymmer, som Håkan Attius nämnt, en ny Gullberg-allusion, nu till inledningsdikten i Fem kornbröd och två fiskar, Änglarnas liv.[18] Även här kan Aspenströms dikt ses som en replik till Gullbergs ideella trosvisshet: medan denne i sin dikt besjunger ”en ynglingahär i bländande skrud”, beskriver Aspenström en ungdom märkt av kriget. En smula schematiskt kunde man alltså se dikten som ett uppbrott från idealismens skyddade tillhåll (”källaren Änglarnas liv”), kanske till och med i opposition mot en äldre generation. I andra strofen sägs nämligen, att några änglar över huvud taget inte kunnat uppstå i denna kull, och skälen till detta ställs samman med tidsläget: ”Vår uppväxtnäring var det si och så med / och sekreterarn bör med skärpa pränta / det faktum att vi alla hade spanska sjukan”. Denna ”uppväxtnäring” bör nog inte tolkas enbart bokstavligt. I en tidigare och befryndad dikt knyts ordet nämligen till mellankrigstidens ”dystra väntan på en ny alarm” (Självförnekare, Sigtunaringen 1/1940), och samma bakgrund av osäker väntan gestaltas i Spanska sjukans fjärde strof, nu utmålad som en vansklig sits på en sovande jätte. Likaså kan man räkna med, att ”spanska sjukan” inte bara har en rent bokstavlig innebörd, utan också en mer ideell syftning. I åttonde strofen sammanställs den till exempel med ”en märklig mosaik av läror och av lärda”, som föder både tro och tvivel. Sett mot bakgrund av det generationsmässiga draget för detta snarast tanken till 30-talets många motsägande ideologier, som med diktaturernas uppmarsch verkligen kunde föda tvivel. ”Spanska sjukan” kunde då på liknande sätt associeras till spanska inbördeskriget 1936–39, av många, även av Aspenström, karakteriserat som andra världskrigets inledning.[19] Här kämpade motstridiga ideologier på ett sätt som engagerade hela Europa, och som samlade många frivilliga, drivna av idén om internationell solidaritet. Proportionell till engagemanget blev också besvikelsen över utgången; ett ”massmord på illusioner”, som det uttrycktes i en ledare (DN 12/3 1939). Att Aspenström var starkt berörd förstår man inte

bara av hans närmast frisinnade socialism och hans internationella inriktning. Besvikelsens styrka framgår också av en artikel 1946, som beskriver nederlaget 1939:[20]

> Även de som vid den tiden inte var äldre än att de just inträtt i den första fjuniga världssmärtans fas, även de bär nog med sig åtskilliga frätande personliga minnen. [- - -] Alla minns vi stämningen när barometern började ge definitiva utslag: den moderna historiens fränaste nederlagslukt. [- - -] Fränast – naturligtvis därför att så mycket personlig idealitet och trosfylld aktivitet var investerad.

En påtaglig desillusion kan märkas även i Aspenströms artikel Ungdom och idealism (Sigtunaringen 1/1939), skriven vid tiden för spanska inbördeskrigets slut. Den ”kämpande idealismen är synbarligen död”, finner han här, och definierar den också som ”en livssyn, en framtidstro och ett positivt förhållningssätt”. Visserligen ses även i denna artikel hela mellankrigstiden som en orsak till ungdomens troslöshet, vilken ironiskt nog skiljer sig från den äldre generationens optimism: ”De människor, vilka som ungdomar gonade sig på nyseklets solängar och fångade framtidsdrömmar i fjärilshåvar, äro väl ändå något annorlunda funtade än de, som föddes under världskriget och vilkas föräldrar stodo halva dagar i brödkortskö”. Samtidigt nämns här speciellt ”Spanientragedien och de senaste årens storpolitiska omvälvningar” som ett skäl till misströstan. Det är alltså sannolikt att en gryende vanmaktskänsla i ”spanska sjukans” generation fanns redan 1939, med fascismens seger i Spanien, den tysk-ryska paktens chock för socialismen och slutligen Tysklands angrepp på Polen. Kanske är det rentav denna allmänna besvikelse som i andra strofen kallas ”vår enda säkra mellanfolkliga gemenskap”; i så fall en besk ironi.

Trots detta tycks någon desillusion inte ha känts tillåten under denna tid, varken för Aspenström eller någon annan. I den nämnda dikten Självförnekare (1940) kritiseras den duvna livsinställning som blivit ungdomens i en värld där allt ”syntes avgjort, skilt och kluvet”: ”Ty vartill nyttar / en håglös ungdomshär med bleknat blod, / då runtom snåren krypa lömska skyttar, / och ondskan kämpar med beslutsamt mod?” Samma inställning går igen i Spanska sjukans sjunde strof, när poeten en

smula oförmodat tar pessimismen i upptuktelse: medan drakar behärskar kontinenten bör man kämpa, inte hänge sig åt skepticism. Någon övertygelse är det dock knappast frågan om, då idealismens verklighetsunderlag tycks mycket litet. I strof fyra liknas tron vid ett flygplan utan startbana, och i sjunde strofen sägs tiden vara ”maskfrätt som en svamp”. En liknande känsla uttrycks i sjätte strofen, där en av generationens ynglingar ”snidar till en framstegstro, / ty något vill han ha i handen”. Därmed blir denna tro snarare ett ideal i sig än en grundmurad hållning; kanske ett uttryck för vad Lindegren 1942 kallade ”spänningen mellan nederlagets faktum och den obrutna idealistiska viljan”.[21]

Men dikttiteln Spanska sjukan har också en annan och mer bokstavlig innebörd, det vill säga den epidemi som grasserade i första världskrigets spår. Här är anknytningen till Aspenström mer privat, eftersom det var i spanska sjukan som hans far dog, kort efter det att han själv föddes 1918. Vilken betydelse detta haft för hans egen del anar man bland annat av kommentaren i barndomsskildringen Bäcken: vad han skulle komma att sakna ”var mindre en köttslig far än en handledare, en sann lärare”.[22] Att den som vuxit upp utan ”handledare” kan känna vilsenhet i identifikationen är naturligt, och kanske också detta är en sida av diktens problematik. I sjätte strofens skiss av 1918 års ynglingar kan man nämligen känna igen olika drag hos poeten själv: i den kulturella skeptikern som inser att ”figuren människan har många sidor”, och i den som ”bygger sig en sagovärld”, tidigare i boken försvarad i dikten Drömmaren. Vidare i den pessimistiske ”Genomskådaren”, som redan innan han presenterats tar till orda för att kritisera diktaren och hans ”granna ord”. Till och med den religiöse i femte strofen finns representerad i Förberedelse genom den hinsidestro som uttrycks med dikten I förväg gången. Att poeten själv kan ha släktskap med de nämnda karaktärerna visar också en kommentar i dikten, som talar om en bittert saknad sinnesfrid eller entydig inriktning: ”Själv, mina herrar, har jag mist förståndet / i livets brokighet och villervalla”.

Ger man Spanska sjukan denna tolkning kunde dikten alltså inte bara utgöra ett tidigt uttryck för den generationstypiska avideologiseringen, till och med ett år innan Vennbergs Halm-

fackla; den skulle också kunna visa på poetens egen motsägelsefulla attityd. Det är inte osannolikt att han här sammanfört dessa inställningar. I båda fallen gäller det en kombination av oavhängighet och ideologisk vilsenhet, som paradoxalt nog utgör grunden för en av den svenska modernismens bäst formulerade rörelser.

Vändpunkten samt tidskriften 40-tal

Det år Förberedelse utkom inträffade en avgörande vändning i kriget, främst genom de allierades segrar i Afrika och tyskarnas nederlag vid Stalingrad. Attitydförändringen speglas redan i titlarna på Johannes Wickmans samlade kommentarer till utrikeshändelserna, och var alltså omedelbart synlig för samtiden. 1943 års krönika kallades Vändpunkten och sträckte sig till februari 1943, då ''det stora krigets utgång klarnat till och med för svensk utrikesledning''.[23] Nästa års krönika, som utkom 1944, hette följdriktigt Seger.

Detta följdes av en vändpunkt också inom litteraturen. Om förlagens försiktigare utgivning försenat många debuter under krigets början, så tycks uppdämningen ha börjat ge efter 1944.[24] Som en följd ökade också modernismens andel i poesin, samtidigt som censurens tryck mildrades och de unga författarna kände ett behov av nya kanaler.[25] På hösten 1944 startade tidskriftsprojektet Votum med bland andra Vennberg, Lindegren, Liffner och Alfons, en grupp som börjat träffas under våren samma år hemma hos Liffner.[26] Det blev nu inte mer än ett projekt; finansiären, Ljus' förlag, drog sig i sista stund tillbaka, och i stället utkom Bonniers med en annan litterär tidskrift. Det var 40-tal.

Att 40-tal skulle bli decenniepräglande var det få som anade vid starten. Tidskriftsidén föddes på en födelsedagsfest hos lyrikern Lars Englund, där bland andra Lennart Göthberg och Claes Hoogland var närvarande.[27] Det tycks också ha varit Englund – en av dem som starkast skulle opponera mot den hållning tidskriften kom att förknippas med – som föreslog As-

penström till redaktionen.[28] Englund och Aspenström läste då samtidigt vid Stockholms högskola, och såväl han som Göthberg hade dessutom recenserat Aspenströms Förberedelse tämligen positivt.[29] Vad beträffar Göthberg hade han redan sommaren 1943 tagit kontakt med Aspenström, som då genom sina debattartiklar om kristendomen fått rykte om sig att sätta torpedo under arken.[30] Detta passade både Göthberg, som var en debattglad ung man, och tidskriftens ursprungsidé. ''Vi torgför inget litterärt program. Vi vill skapa ett fritt forum, där olika åsikter och riktningar kan konfronteras med varandra'', hette det inledningsvis. Och något litterärt program, någon ''40-talism'', fanns inte heller då. ''Ingen har bildat skola. Vart man än vänder ögat skall man se en fortsättning och en utveckling av tidigare linjer'', skrev Göthberg något aningslöst på annat ställe i debutnumret, i en artikel kallad Litterärt 40-tal. Här exemplifierade han ungdomens villrådighet genom att citera Aspenströms Spanska sjukan, varefter han summerade tidsstämningen: ''Den gemensamma melodien lyser med sin frånvaro. Så mycket nödvändigare ter sig den debatt, som prövar de många 'lärornas' hållfasthet''. Betecknande nog följde på artikeln en dikt av Sven Alfons med omkvädet ''Var hör vi hemma''.

Enbart detta – den allmänna debattstämningen och den nästan programmatiska bristen på program – kunde naturligtvis ses som en försmak av vad man kom att kalla ''40-talism''. Ändå får man minnas att Vennbergs första kontakt med tidskriften knappast var entusiastisk. I sin recension av det första numret karakteriserade han Lennart Göthberg som ett ficklampsbatteri, uppladdat av Sven Stolpe – Göthberg hade beskrivit Stolpe som en av tidens transformatorstationer – och i Aspenströms bidrag såg han bara problemställningar som haft aktualitet tio år tidigare.[31] Recensionen avslutades med orden: ''Det är synd att Ahlin och Alfons har låtit lura sig att uppträda i en tidskrift som är ute i så oklara eller direkt tvivelaktiga ärenden''.

Man kan förmoda att det havererade Votum-projektet delvis låg bakom Vennbergs skeptiska hållning inför 40-tal, och den varade som bekant inte länge. I ett senare uttalande har han sagt, att han inte tyckte sig ha kommit in i något ''40-tal'' förrän

han kom i kontakt med tidskriften med samma namn.[32] Inledningsvis bör detta dock främst ha gällt den debattstämning som präglade tidskriften, då man i redaktionen från början inte bekände sig till samma totala ideella hemlöshet som uttrycks i Lindegrens mannen utan väg (1942) och i Vennbergs Halmfackla (1944). Snarare tvärtom – i artikeln Radikalitetens problem, som också ingår i debutnumret, tycks Aspenströms ironi riktas mot både modernismen och vanmakten i mannen utan väg:

> Numera är man inte längre i främsta rummet radikal i innehåll utan i form och temperament. Radikaliteten består i en uppsyn och ett skrivsätt, inte i ett praktiskt program och i nya vanor. [- - -]
>
> Kritisera och kritisera med effekt. Du har ingen skyldighet att redovisa någon egen åskådning eller hypotessystem. Ställs du mot väggen kan du alltid säga dig vara en evigt sökande man utan väg.

Artikeln illustrerar väl Aspenströms slitning mellan en idealistisk inriktning och en begynnande vanmakt. I betoningen av innehållets radikalitet framför formens ligger en underförstådd vilja till engagemang, till ”program”, eller till det praktiska alternativ som förenar ideal och verklighet. Men artikeln torde, liksom Spanska sjukan, också rymma en dold självkritik gentemot uppgivenheten. Hur liten Aspenströms egen trosvisshet var visas på annat ställe i artikeln, där han kallar anarkismen för den kanske ”mest renhåriga och fruktbärande hållningen för en splittrad och samtidigt förbannad efterkrigsungdom”; i en annan samtidig artikel anser han nihilismen vara den kanske ”enda fullt uppriktiga attityden i vår förvirrade tid”.[33] Visserligen förlorar detta något av sin udd då det genast motsägs av honom själv: anarkismens politiska konsekvenser kan till skillnad från en marxistisk radikalism inte godtas, menar han. Att han dock inte varit helt förtröstansfull förstår man av ytterligare en artikel från samma tid, där han dels agiterar för internationalismen som världsfredens garant, dels yppar en besvikelse: ”Den internationella arbetarrörelsen blev inte den fredsfaktor man hoppats på”.[34]

Aspenström var alltså inte främmande för den vanmakts-

känsla han kritiserat i 40-tals debutnummer. Sannolikt saknade han inte heller gehör för den modernistiska formen, då han året innan ställt sig tvivlande till klassicismens ''söndagsstilla vatten''. Ett vittnesbörd om hans vikande tro på traditionella formkrav och en hoppfull inriktning är också två dikter, som inte medtagits i hans följande diktsamling, och som båda präglas av en sorgsenhet gränsande till ett förlorat hopp. Den första, September (SvD 17/9 1944), är rimmad och elegisk, och visar hur ''sommarens sidendrakar'' för alltid halas ned. Den andra, Väntan (SvD 18/3 1945), är Aspenströms tidigast publicerade dikt i fri versform, och visar en tröstlös väntan på något obestämt, som i slutstrofen mynnar ut i en nästan schopenhauersk känsla:

> Medan hängbjörken slår emot telefontrådarna
> och bäcken morlar som förr
> på sin väg från dammen till sjön,
> från sjön till havet,
> från havet till ingenstans.

Från 1944 fick den kämpande idealismen det också svårare i världen. Detta år började rapporter från koncentrationsläger och bombade städer att nå Sverige; Gunnar Myrdal siade med boken Varning för fredsoptimism om de internationella spänningar som var att vänta, och författare som Arthur Koestler uttryckte sin besvikelse över såväl socialismens utveckling i Sovjet som de odemokratiska tendenser man såg i västländerna.[35] 1945, fredsåret, gavs så den paradoxala dödsstöten åt optimismen. Under Potsdamkonferensen framkom ömsesidig misstro mellan de allierade, och i augusti samma år fälldes de första atombomberna över Japan. Vad de ödelade i framtidstro visar de uppskärrade presskommentarerna. Ett exempel ur Expressen 10/5 1946: ''Atombombsexpert fruktar för jordens undergång. [- - -] Kan de planerade atombombsexperimenten leda till jordens undergång – nästa sommar?'' Ungefär samtidigt publicerades ett reportage under rubriken ''Alla hoppas på fred i framtiden men de flesta tror på nytt krig'' (Expr. 29/7 1946). Representativ är en replik från en tjugoårig studerande flicka: ''Det är oundvikligt med ett nytt krig. För den unga generationen är det hopplöst att se framåt. Om 5–10 år brakar det

löst". Det är mot denna bakgrund man får se den pessimism som associeras med krigsslutets litteratur. I september 1945 kunde Georg Svensson skriva i BLM: "vi får inte förvåna oss över om någonstans en diktare sitter och skriver på en ny 'The Waste Land', vars visioner av hopplös och steril förstörelse det blir en ny generations tunga lott att förvandla till verklighet". Då hade "40-talismen" emellertid redan börjat formeras, och även Aspenström hade låtit vanmakten forma sitt språk.

"40-talismen"

I många avseenden kan "40-talismen" synas vara ett konstruerat begrepp. De båda portalfigurerna Lindegren och Vennberg är som poeter mycket olika, och den mängd attityder som fått namnet "40-talism" har ibland tänjt det långt utöver det meningsfullas gräns. I samband med Aspenström är det dock svårt att undvika beteckningen, då han förknippats med den både genom tidskriften *40-tal* och genom den stil och hållning som präglar hans böcker i mitten av 40-talet. Det är också viktigt att kunna avgränsa termen, och det kan därför vara motiverat med ett inringningsförsök. Att det endast kan bli en tentativ definition markeras genom citationstecknen.

Rent kronologiskt kan "40-talismen", enligt Bengt Holmqvist, avgränsas till de år då tidskriften *40-tal* utkom, alltså 1944–47, med tyngdpunkten 1945–46.[36] Större problem ger den formella bestämningen, där Holmqvist framhåller bildens frigörelse och ett upphävande av skillnaden mellan egentligt och oegentligt språkbruk.[37] Samtidigt påpekar han att "40-talisternas" bildspråk sällan gick utöver Ekelöfs *sent på jorden* (1932) eller Lundkvists *Nattens broar* (1936), och att den nya generation som framträdde 1948 stilistiskt var 40-talspåverkad. Det blir alltså svårt att avgränsa termen med enbart dessa kriterier.

Ett annat formellt drag att ta fasta på, som Holmqvist inte nämner, är den "splittrade" form som ofta för tanken till 20-talets expressionism. "Tidens språk är hårt och brutalt", skriver Lindegren i sitt otryckta förord till *mannen utan väg*, och poe-

sins uppgift sägs därmed vara att uttrycka tidens ”svindlande nivåskillnader med en så fysiskt påträngande påtaglighet som möjligt”.[38] Även hos Vennberg bryts olika stilnivåer, där ironiska eller brutalt ”låga” uttryck kan stå sida vid sida med retoriska fragment som ger sken av budskap liknande beredskapslyrikens.[39] Där den senare anknutit till en klassisk tradition speglar 40-talsdikten en söndrad värld, eller för att citera Vennberg, ”den västerländska kulturens /stympade lemmar” (Om det fanns telefon, Halmfackla). Som Walter Dickson skriver får ofta ord som ”gör ont” en central betydelse, och liksom i expressionismen blir skriket en viktig symbol.[40]

Naturligtvis är likheten med 20-talets expressionism till stor del historiskt betingad. Liksom denna haft sin utgångspunkt i våndan över första världskriget hade den litteratur som kom att kallas ”40-talistisk” händelserna under andra världskriget som fond. En viktig skillnad mot det första världskrigets chockverkan fanns dock, som Lindegren 1944 påpekade: ”Att uppleva ett andra, länge förutsett världskrig som tvångsneutral predisponerar kanske till en viss personlighetsklyvning, till en kallblodigare förtvivlan än expressionismens, till en djupare skepsis än den vanliga pessimismens”.[41] Den starka känslan kompletteras därför i ”40-talismen” med en behärskning eller paradoxal balans som, något tveksamt, fick Lennart Göthberg att knyta dess stil till klassicismens.[42] Med Lindegrens ord gällde det att ”ge det smärtsamma och patetiska, det ovissa och komplicerade en objektiv och saklig form”, vilket återspeglas dels i hans sonettform, dels i Vennbergs och Aspenströms ironi.[43] Erik Hjalmar Linder och Arne Häggqvist sammankopplar denna återhållna känsla med den ”hårdkokta” berättarstilen efter kriget, till vilken bland andra Lars Ahlin har bekänt sin skuld.[44] Det är ett rimligt samband. Enligt Vennberg stod det 1945 ännu och vägde vilken av de båda riktningarna som skulle vara den dominerande, och i januari samma år hade dessutom Mårten Edlund och Gustaf Rune Eriks valts in i 40-tals redaktion. Med Vennbergs uttryck var det som gisslan, eftersom de på hösten planerat en egen unglitterär tidskrift på Bonniers.[45] I sammanhanget kan nämnas, att Aspenströms novellsamling Oändligt är vårt äventyr (1945) av flera recensenter förbands med ”moderna amerikaner” och en ”hårdkokt berättarstil”.[46]

Det finns emellertid ett par mer innehållsliga drag som tycks gemensamma för "40-talismens" författare. Som Holmqvist påpekat innebar 40-talet "en klar dominans för den lyrik som var tidskritik, illusionslös analys och psykologisk uppgörelse".[47] Det är ord som tangerar många andras definitioner, till exempel Lennart Göthbergs. För honom var prövostenen "intellektualismen", analysen och medvetandet om ett konfliktläge, vilket gjorde det möjligt att från prosan sålla bort exempelvis vitalisterna, till skillnad från "40-talister" som Ahlin, Dagerman och Arnér.[48] Vennbergs lärodikter och "lyriska begreppsanalys" samt Lindegrens "begreppssymbolik" angav på liknande sätt tonen i poesin. Jag kommer i senare kapitel att utförligt diskutera både detta och den universella strävan som ligger i författarnas betoning av allmänbegreppen.

Nära en "illusionslös analys" och "medvetandet om ett konfliktläge" står den avideologisering som redan berörts. I mycket är den en parallell till "intellektualismens" reaktion mot 30-talets anti-rationalism, fastän riktad mot andra företeelser. Här gällde reaktionen 30-talets många ideologier och helhetsläror, som efter kriget föreföll raserade. "Bakom oss ligger, olösta eller bara till hälften avvecklade, alla de stora idékriserna: socialismens kris, kristendomens kris, humanismens kris, psykologins kris, politikens kris", lyder en berömd fras ur Vennbergs artikel Den moderna pessimismen och dess vedersakare (40-tal 1/1946). Att denna känsla inte inskränkte sig till den svenska litteraturen visas av de författare som Vennberg exemplifierar med, främst Koestler, Kafka, Sartre och Camus.

De två sistnämnda är inte minst intressanta, då många av deras idéer starkt erinrar om tankar som präglade det svenska 40-talet. Eftersom världen med Camus' ord är absurd, utan varje moralisk eller logisk ordning, måste den enskilde skapa sina egna trossatser vid varje val. Därmed är han också dömd till frihet, och denna kombination av meningslöshet och ansvar kan leda till både ångest och skuldkänslor. Passivitet är ingen lösning – tvärtom betonas i existentialismen handlingen och litteraturens engagemang. Detta kan jämföras med Vennbergs "handlingsmystik" och hans syn på "40-talismens" kärna som "konflikten mellan valet och vanmakten".[49] Likaså erinrar det starkt om Dagermans betoning av ångesten och skulden, och

det är alltså frestande att med Thure Stenström här se ”en mycket djupgående och tydlig direktinfluens”.[50]

Åtminstone för Dagermans del är detta dock tveksamt. Den belgiske forskaren Georges Perilleux har nämligen visat, att Dagerman inte haft någon närmare bekantskap med vare sig Sartres eller Camus' författarskap förrän deras verk började introduceras i Sverige 1946, då ”40-talismen” redan var fullt utvecklad.[51] Rimligast är därför att i Sverige se existentialismen som en förstärkning av befintliga tendenser, eller, som Aspenström uttrycker det i ett brev till Perilleux, som en igenkänning av egna och generationstypiska idéer.[52]

Det sistnämnda gäller sannolikt också Aspenström själv, då den ”existentialistiska” föreningen av ångest och skuld uttrycks hos honom redan i novellsamlingen Oändligt är vårt äventyr (1945). Eftersom novellerna rymmer många diktfragment och motiv som är centrala i Skriket och tystnaden (1946), torde även den poetiska förändringen ha inträtt 1945.[53] Omorienteringen kan alltså sättas i direkt samband med världshändelserna, och inte bara med litterära influenser. Intressanta i sammanhanget är ett par tematiska överensstämmelser mellan Aspenström och Dagerman, som visar på både smärtan och förlamningen i den vanmaktskänsla som här har en huvudroll. Det i ”40-talismen” återkommande skriket finns till exempel både i Aspenströms novellsamling och i Dagermans De dömdas ö (1946). ”Vem är det som skriker? skrek hon”, heter det hos Aspenström (s 93), och hos Dagerman lyder det snarlikt: ”Vem skrek? Vem var det som skrek?” (s 194). Också förlamningskänslan gestaltas på ett besläktat sätt hos de båda författarna. I Aspenströms novellsamling uttrycks den som en vilja att ”växa till stenstoder med orörliga ögon och nedåtsträckta händer” (s 79), och i Skriket och tystnaden året därpå gestaltas den som en symbolisk drunkningsdöd (Atlantis V):

> Några finnes som förlamade
> och med ögon såsom döda fiskars ögon
> uppge livet,
> uppge vågorna och vinden.
> Solens rötter växer djupt i havet
> och de se det vita regnet

ja de se
men sträcka inte sina händer.
Djupt
där nätens sänken aldrig spanar.
Djupt
där inget ekos pendel svänger.

Detta kan jämföras med Dagermans skildring av Jimmie Baaz' känslor i De dömdas ö:

> Själv låg han nu som på havets botten, ingen smärta nådde honom längre, ingen köld behövde skära genom honom, ingen hetta skulle krama honom, inget hat skulle slå över honom, ingen kärlek tordes klösa honom, ingen längtan sönderhacka honom. (s 56)

Ytterligare en parallell finns mellan Aspenströms säregna kärleksdikt Vi är ju alla döende (cit. s 93), där älskarinnan är en drunknad, och Dagermans skildring av den engelska flickans kärlek till den nu verkligt döde Jimmie Baaz (s 207ff). Likheterna tycks vara mer än tillfälligheternas spel. Kai Henmark, som uppmärksammat ”den förbluffande samstämmigheten i synsätt och problemställningar” mellan Aspenström och Dagerman, knyter den till att de båda författarna gemensamt tillbringade sommaren 1946 på Kymmendö.[54] Av detta drar han slutsatsen, att en ömsesidig påverkan då kan ha ägt rum, med något större prioritet åt Dagerman. Det är emellertid knappast troligt att Dagerman här skulle ha varit den uppslagsgivande: Skriket och tystnaden publicerades redan i april, medan De dömdas ö fullbordades på Kymmendö och utkom till hösten.[55] Därtill fanns hos Aspenström, som nämnts, flera av de viktiga motiven redan i Oändligt är vårt äventyr, vilken Dagerman bör ha läst. Kai Henmark påpekar själv, att Aspenströms novell Nattskift ”spelar på näranog exakt samma tema och använder sej av näranog exakt samma berättarteknik som Dagerman senare tog upp i novellen Att döda ett barn”.[56] Till detta kommer ett viktigt vittnesmål. Medan Olof Lagercrantz – stödd på uppgifter från den modeste Aspenström – betonat Vennbergs och Lindegrens roll för De dömdas ö, har Vennberg givit en helt annan version.[57] I sin recension av Lagercrantz' Dagermanbok anser han, att varken Lindegren eller han själv haft samma be-

tydelse för Dagerman som Aspenström. Det var oftast han som svarade för den genomträngande analysen av en fråga eller ett tidsläge, betonar Vennberg, och han var jämte Ahlin ”Dagermans främste impulsgivare under ett avgörande skede”.

Några mer långtgående slutsatser kan inte dras ur detta, men det visar ändå att Aspenström själv kan ha varit impulsgivande i ”40-talismen” och inte bara påverkats av den, samt att tidshändelserna stimulerade till likartade uttryck.

Givetvis finns också lärospån från andra författare bakom Aspenströms formella omorientering under denna tid. Enligt Lars-Olof Franzén har han i en intervju 1968 själv knutit den poetiska förändringen till ett intensivt umgänge med Stig Sjödins poesi.[58] Det är inte osannolikt, eftersom Sjödins Blindgångare (1945) är ett skolexempel på det bildspråk som präglade poesin i mitten av 40-talet. En påtaglig parallell till Sjödin finns till exempel i Aspenströms dikt Förberedande åtgärd i Skriket och tystnaden:

> Sorgens förvandling till lilja måste stäckas
> och trons tentakler avklippas
> där de växer mot lustgården.
> Om köttet är vår övertygelse
> får slaktaren inte korsfästas.
> Om döden är vår visshet
> får inte uppståndelsens altarljus stöpas
> under hemliga nattimmar.

Början kan jämföras med Sjödins dikt Spåret slutar inte: ”tag vaxet du stöpte / tag ljusen / gör de sin altartjänst / också i dessa tider?” En annan sjödinsk motsvarighet finns till slutet: ”fanatiska exekutionspatruller / måste genomströva tankens allmänningar / och nedgöra själens ortopeder: [- - -] döden tar oss alla” (Nödvändighet). Andra formella likheter finns mellan Skriket och tystnadens inledningsdikt och Sjödins Kapitulationsdag, samt mellan Aspenströms Svårighet vid klättring och Sjödins Leda samt Gäller det något? Detta rör dock främst den ”40-talistiska” jargongen, och det kan bara vara en av många faktorer bakom omorienteringen. Enligt Vennberg – som själv bör ha varit viktig i sammanhanget – skall den nya formen ha inspirerats av bland annat Ragnar Thoursies Emaljögat (1945),

ur vilken han känner igen böjelsen att inleda dikterna med ett energiskt betonat ord, ofta ett adjektiv – "Andlös", "Blekröd", "Sorglöst".[59] Själv har Aspenström också nämnt Christer Linds antologi med primitiv poesi, Stigen och regnbågen (1943) som en viktig upplevelse, och den kan, som jag senare skall visa, skönjas bakom vissa av Skriket och tystnadens dikter. Det bör slutligen ändå understrykas, att förändringen i Aspenströms poesi under mitten av 40-talet är starkt knuten till hans egen känslomässiga förskjutning mot vanmakt, som på flera sätt färgar gestaltningen.

Vanmaktens gestaltning

Om jag tämligen länge dröjt vid de händelser och strömningar som präglade 40-talslitteraturen, är det för att i någon mån ge en fond åt Aspenströms drastiska utveckling under dessa år. Det är ett långt steg från Förberedelses ord "Låt icke stundens vanmakt vilseleda" till den känsla som dominerar de två följande böckerna, vilket redan titlarna vittnar om. Novellsamlingens namn är en bitter allusion på Karin Boyes dikt I rörelse (Härdarna, 1927), vars slutrad blivit en symbol för den kämpande framtidstron: "Bryt upp, bryt upp! Den nya dagen gryr. /Oändligt är vårt stora äventyr". Syftningens ironi var knappast tillfällig – i ett brev till Gerard Bonnier 3/7 1945 skriver Aspenström, att undermeningen "framhävs ytterligare genom vinjetten på omslaget, som symboliserar bundenhet". Bildens motiv är en rullstol bakom galler, och har talande nog hämtats ur en avdelning benämnd Vanmakt, vilket i ett tidigt skede också var novellsamlingens titel.[60]

I Skriket och tystnaden har det sammansatta i vanmaktskänslan blivit tydligare än i novellerna. Kombinationen av smärta och förlamning framgår klart när skriket sekunderas av tystnad i såväl titeln som i flera av dikterna. I dikten Om verklighetens kaka ställs den störtande flygarens nödrop mot nämndemannen "med trumhinnorna helbrägda", och en liknande kontrast visas i dikten Skriket:

Skriket svävar i ringar över vattnet
och brons fästen skälver som vid vårfloden.
Ringaren i tornet ser den orörliga pendeln svänga
och på altarstakarna fladdrar ljuset.
Kvinnan reser sig i sängen och lyssnar
men den snikne älskaren drar henne tillbaka.
Luften fyller de vinande flaggorna,
de förbjudna och de tillåtna.
Mäklarens guldstaplar förskjuts utan att falla.
Ölkörarens kopparstaplar förskjuts och faller.

Alla anar i plötslig skräck att något skett,
att vattnets ringar har ett centrum,
att ropen kommer från en mun som ropar.
Men mäklaren putsar sin guldstapel,
flaggorna slokar, de förbjudna och de tillåtna,
och kvinnan makar sig tillrätta i bädden.

OERHÖRD ÄR VÄRLDENS BALANS FÖR DE VACK-
LANDE
OERHÖRD ÄR DE GAMLA KOLONNERNAS TRYGGHET

Skrik människa din ångest ut i natten.
Skrik varg som jagar över snöfälten.
Skrik råtta i ditt bo i gräset.

Motivets likhet med Munchs berömda tavla är ingen tillfällighet – i manus har dikten, som Håkan Attius nämnt, dedicerats "Till Edvard Munch".[61] Med tavlan besläktad är också den närmast expressionistiska känsloladdningen, som får allt att röras av skrikets våldsamma tryckvåg, som av en flodvåg. Den karakteristiska överdriften kan paradoxalt nog rymma också ett pedagogiskt moment: i uppräkningen av det berörda förefaller skrikets orsak att anges. Här finns trons stumma klocka och fladdrande ljus, som kan vara ett uttryck för den enskildes tvivel. Här finns också kärlekens ofullkomlighet, illustrerad genom en scen som tycks hämtad ur Oändligt är vårt äventyr, där otroheten följs av ett skrik som kvinnan men inte mannen hör. Betecknande är där kvinnans replik, som framhäver mannens känsloförlamning: "Hör du då ingenting, skrek hon och reste sig i sängen, du är väl inte död? Är du död?" (s 94). Sambandet

med novellen stärks av, att den rymmer en formulering som nästan oförändrad går igen i dikten – "Oerhörd och varje ny dag lika förvånande är världens balans för de vacklande" (s 79). Sett mot denna bakgrund kunde diktens par alltså ingå bland representanterna för det som ger upphov till skriket. Detsamma gäller de kuvade nationernas eller ideologiernas sinnebilder, "de förbjudna och de tillåtna" flaggorna. Också de sociala klyftorna antyds: endast ölutkörarens fattiga penningstaplar faller, medan mäklarens guldstaplar förblir orubbade.[62] Skrikets smärta kan på detta vis ges flera orsaker, privata, sociala och ideologiska; det senare med anknytning även till världsläget.

Alla dessa "händelser" i dikten väcker dock inte något gensvar och orsakar inte någon förändring, vilket nästan smärtsamt skär mot skrikets natur. Kvinnan reser sig men dras tillbaka i sängen, guldstaplarna förskjuts utan att falla, och de vinande flaggorna slokar åter. Samma kontrastverkan har de parallellställda orden "VACKLANDE" och "TRYGGHET", samt sammanställningen av versalernas orubblighet och de sista radernas ångestfyllda skrik. Känslan av skrikets maktlöshet förstärks dessutom av att den följande parallellen med vargens ensamhet och råttans utsatthet går från större till mindre och alltså tycks krympa utsikterna att bli hörd.

Det är emellertid möjligt att i dikten se inte bara en konflikt mellan lidande och likgiltiga, utan också en inre spänning mellan skilda reaktioner. I sin recension av boken påpekade Vennberg, att det som utifrån sett är en trög och utmanande balans kan inifrån sett vara vanmakt, förlamning. Både skriket och tystnaden, den våldsamt ångestfyllda känslan och stumheten, skulle därmed kunna rymmas inom samma jag. För denna tolkning talar inte minst en rad ur andra strofen, som strukits i manus. Alla anar, heter det där, "att ropet måste komma från en mun som ropar, / *en drunknande som kanske är de själva*" (min kurs.). Ett liknande förhållande mellan rop och lamslagenhet finns i en dikt som helt strukits i manus, Träskfåglar. I denna utmålas "de lidande" som fåglar, liggande så tätt att de hör varandras nödrop, men på grund av sin egen vanmakt ändå är ur stånd att hjälpa någon. Vidare finns en besläktad känsla i novellen Skyddsrummet från samma år (BLM 9/1946), där

ångesten kommenteras med orden: ''Om jag ändå vågade skrika, som den skriker som först upptäcker att ett fartyg sjunker. Men jag törs inte skrika, jag har ju inga bevis''. På motsvarande sätt kan diktens konflikt alltså vara mer än en bild för den enskildes nöd över världens tillstånd; den kan också vara en parallell till paradoxen med ''den orörliga pendeln'' som i diktens början ses svänga.

Den bundenhet som här förknippats med vanmakten gestaltas på flera sätt i boken. Ett par gånger uttrycks den som en fångenskap, till exempel i slutdikten Villevara Coda med dess kafkaartade fängelsesymbolik, och i diktsviten Hyresrum med tapeter, där gallermönstret ständigt tränger sig på och förlamar den ''framtidshänryckte''. Gunnel Thedéen anser i en uppsats till och med att samma maktlöshet uttrycks genom rytmen, som i dikter om något statiskt eller knutet gärna blir trokeiskt bunden. Exempel är förlamningsmotivet i Atlantissvitens femte dikt (cit. s 28) samt dikten I skog som faller, där ''rytmens band utsäger de ord, som inte uttalas i dikten, bundenhet, knutenhet, vanmakt''.[63] Detta skulle alltså kunna vara en parallell till novellernas ''hårdkokta'' stil, eller mer generellt till de brutna sonetternas mönster i mannen utan väg.

Men förlamningen har också en hänförelsens poetiska motpol, vilken Thedéen antyder genom att citera Per Schwanboms iakttagelse om Sivar Arnérs romanpersoner: deras ''liv får färg och en häftigare puls när det som tycks likgiltigt i en hänförelsens stund blir 'genombrutet', den term som är författarens vanligaste beteckning för det mirakulösa''.[64] Det är en viktig iakttagelse, eftersom ordet ''genombruten'' hos Aspenström verkligen förekommer i liknande sammanhang. Den dynamiska dikten Intermezzo i en av förorterna (cit. s 146 f), som visar hur tystnaden och behärskningen övervinns, börjar med ordet ''Genombruten'', och slutar med orden: ''Genom de tysta gatorna / sköljer i väldiga dyningar / den korta befrielsens ångest''. I slutdikten står ordet ''genombruten'' i stället på ett talande sätt mellan begreppen ''fångarna'' och ''frihet'', som en dröm om det brott i tiden som kunnat hindra transporten mot döden. Att detta även kan beteckna ett inre tillstånd visar en annan strof, där ''fångarna'' tycks ha sin parallell i orden ''vår vanmakt / och vår bundenhets förnedring'', och där ''sången

om en frihet" motsvaras av orden "vingar av vit eld", det vill säga hängivelsens flykt. En liknande kontrast finns i dikten Aldrig vara med när fågeln lyfter. I denna nämns ordet "genombruten" inte, men tycks ändå närvarande i den fåfänga önskan om ett hemligt lockrop som "krossar glaset" i de passiva "väntarnas" fönster. Vad dessa fönster utestänger kan man sluta sig till av diktens tredje strof: "Aldrig vara med när fågeln lyfter / aldrig bära vindens ärr i pannan / aldrig se på solen och förtäras". Glaset tycks alltså i detta fall vara en motsvarighet till gallret, en symbol för det som ligger mellan förlamningen och hängivelsen inför en känsla eller en idé. Bilden kan jämföras med Förberedelses hoppfulla motto, där dröm och verklighet sammanlänkades av ett gyllene spänne. Här har denna länk uppenbarligen brutits och ersatts av ett fönster som släpper igenom längtan och dröm men inte förverkligande. Vad bilderna av känslan mellan vanmakt och hänförelse associeras till är nu snarast Eliots ord om skuggan som fallit "mellan idé / och verklighet".[65]

Från ideal till utopi

Som Aspenströms nyss citerade dikter visar tycks vanmakten många gånger kunna relateras direkt till de ideal, som under 40-talet tett sig alltmer onåbara. Oändligt är vårt äventyr liknades av Lennart Göthberg vid "en gravvård, upptagande en ganska fullständig förteckning över de illusioner ett gånget årtionde grävt i mull", och en besläktad bild inställer sig i en fingerad intervju på Skogskyrkogården, när Skriket och tystnaden antagits för publicering.[66] Här deklarerar Aspenström:

> – Jag abonnerar ensam på ett helt gravkvarter. Där jordfäster jag illusionerna, de egna och i någon mån även tidens. Den idealistiska sorgen är ju avsevärd. [- - -]
> – Går det att så där jordfästa drömmar och utopier?
> – Nej, det går inte. Men på något sätt måste man fungera.

Både illusionernas död och deras uppståndelse har mycket riktigt en viktig plats i Skriket och tystnaden. Här nackas ”illusioner med mer än nio liv”; här demonstreras ”den besvikna idealistens känsla att verkligheten egentligen bara är något som man slår ihjäl sig på”, men här visas också att ”utan ideal är vi alla döende”, skriver Lindegren i sin recension av boken.[67] Karakteristiken är träffande. Det är knappast en tillfällighet att bokens långa mittsvit, Atlantis, handlar om idealismens strävan och skeppsbrott, vilket motiverar en översikt av de ingående dikterna.

Liksom Martinsons Passad och Ekelöfs Samothrake (båda från 1945) beskriver sviten en seglats mot sinnebilden för ett förlorat paradis.[68] Början är hoppfull: färden anträds i gryningen vid ”havets vita / altargång”, och går enligt slutdikten ”Till en ny gemenskap / till en ny fördelning / till en ny kärlek / till den renaste illusionen”. Det skulle alltså kunna röra sig om en blandning av Atlantismytens halvt platonska drömvärld och en världsomspännande solidaritet av det slag som tidigare nämnts. Redan i första dikten tycks emellertid denna alltomfattande gemenskap motsägas av både tvivel och individuella tendenser. Det är inte i grupp utan ”var och en från sitt håll” man kastar sig i vattnet, ja till och med ”så långt borta från varandra” att man bara förenas av ropen. En ambivalens inför det gemensamma målets frihetsinskränkning kan anas då målet i andra dikten associeras med ett nät: ”Vem kallar oss? / Vem tvingar oss i nätet?” Vidare antyder ordet ”negrer” i fjärde dikten ett utanförskap som svär mot den sökta gemenskapen, och här talas samtidigt om någonting halvhjärtat: ”Kanske skulle våra psalmer / ha varit innerligare”.[69] Den skeptiska hållningen understryks av bildens ironiska glidning från gemenskapstro till en närmast religiös tro, kanske en parallell till Aspenströms egna varningar i en artikel samma år: ”att dyrka gemenskapen, att tjäna samhället med en nästan religiös vilja kan åtminstone inte vara socialismens sak”.[70] Denna skeptiska inställning, så typisk för 40-talet, står dock i klar motsättning till den innerlighet som diktens strävan skulle behöva. Här får vi-formen i dikten alltså en ironisk följd: det är en samfälld brist på hängivelse som hotar färden mot det gemensamma målet.

Men Atlantisfärden möter också andra hinder. I tredje dik-

ten varnas, i en typiskt "40-talistisk" jargong, för den förnöjsamhet som får många att byta de stora målen mot mer närliggande: "Knappt ett stenkast från stranden / finner de sin magra livboj". I sjunde dikten talas på samma sätt om barlasten av "lillfingerkejsare", falska auktoriteter som representerar något mindre än själva målet. I femte dikten (cit. s 28) är det vanmakten eller döden i livet som lurar, och i sjätte dikten dess motsats, sensualismen, eller snarare dess följder. Denna dikt, kallad Snarorna i vassen, består av två artskilda strofer. I den första vibrerar erotiken fördolt i händernas lek och i vingarnas slag; i det nakna, skälvande, kittlande, nästan ikariska, där solglansen kan stå för både hetta och bländning. Samtidigt kan bilden av de nakna kvinnorna i vassen erinra om primitivismens sexualromantik, som Aspenström tagit avstånd från i en artikel samma år. Erotiken är, menar han där, en lika ofullkomlig "frälsningsmyt" som socialismen.[71] "Vattenfåglarnas" kärlek med kvinnorna kan, som Håkan Attius nämnt, dessutom sammanställas med myten om Leda och svanen, och då blir kontrasten till andra strofen genast skärande.[72] Till skillnad från mytens bevingade gud fångas här nämligen "vattenfåglarna" mellan kvinnobenen i ett helt annat syfte, berövas sitt element och sitt blod och hängs i "visthusens taksparrar". Om det är sensualismen eller det husligt materiella som fångat männen spelar mindre roll; den privata gemenskapen har för alltid stäckt deras gemensamma färd. För det råder knappast någon tvekan om att det är männen som de av kvinnorna fångade fåglarna symboliserar.

Färden mot det hägrande Atlantis är alltså som alla odysséer full av faror, och i åttonde dikten möter slutligen "katastrofen": "Ön är sjunken / alla öar sjunkna". Men vanmakten får inte sista ordet. I nionde dikten (cit. s 50) dyker en ny misstanke upp: att färden kanske måste gå i en annan riktning, tillbaka mot ursprunget och djupet. Målet var "en ny gemenskap" och "en ny kärlek", men både i den sociala och den erotiska gemenskapen tycks något finnas som motarbetar detta. I en mystiskt färgad gemenskap, däremot, kan drömmen om det absoluta inte raseras av verkligheten, fastän då inte heller bekräftas av den. I svitens tionde dikt söks följdriktigt den i idéernas färgskala renaste av "chimärer", och i den elfte och avslutande är

målet ”den renaste illusionen”. I denna dikt saknas på ett paradoxalt sätt såväl trosvissheten som tron att hoppet skall förblekna. Färden börjar om, ”utan att tro att paradisets lökar / någonsin skall gå i blom / eller att jagets rosiga ansikte / skall blekna till historia”.

Till en betydande del är utvecklingskurvan i Atlantissviten karakteristisk för ”40-talismens” korta historia. ”Vanmaktens katharsis” hade, som Bengt Holmqvist skriver, inte lett till någon befrielse, utan till ”resignation, problemtrötthet och en dragning till mystik”.[73] Tendenserna fanns också internationellt, till exempel hos Koestler, som året innan i Yogin och kommissarien lyft fram den närmast djuppsykologiska ”havsförnimmelsen” i stället för den kollektivistiska gemenskapsideologi som misslyckats med ”vänsterhorisontalismens bankrutt” (ss 19, 130ff). Man tycker sig i Atlantissviten känna igen både detta och Koestlers gradering av idéernas ”regnbågsskimrande spektrum”; i Aspenströms essä Zebran och den amoraliska människan 1946 finner man för övrigt en direkt allusion i motsättningen mellan ”yogautövarna” och ”kommissarierna”, alltså de ensamma mystikerna och de samhällstillvända. I denna essä besvarar han också indirekt Koestlers ord om att kämpa ”i en halvsannings namn mot en total lögn” – Aspenström skriver att det inte kan förstoras till en meningsfull filosofi att arbeta ”för det usla mot det ännu sämre”. Idealismen är dock fortfarande hemlös, menar han, och ”vårt hopp måste leva i en sfär för sig, det kan inte på ett vettigt sätt ställas samman med vår kunskap om världen”.

Idealens haveri har alltså hos Aspenström en komplex bakgrund, även om *tidshändelserna* får räknas som dess främsta orsak. I Atlantissviten framgick, hur även *idealisternas egna tvivel och individualistiska tendenser* kunde förhindra färden mot det gemensamma målet. För Aspenströms vidkommande anas bakom detta en tidstypisk skepsis mot 30-talets ideologier och helhetsförkunnelser, och det kan därför tyckas paradoxalt att *idealens absoluta karaktär* hos samme poet kan hindra deras förverkligande. I dikten framgår detta av varningarna för de begränsade och närliggande målen och för ”lillfingerkejsarna”, de små auktoriteterna. I den nämnda essän spåras en liknande absolut tendens, då skildringen av jagets och livets splittring framstår mot

en fond av sviken helhetslängtan, drömmen om "paradis och absoluta kvaliteter". Betecknande är att "det söndersprängda jaget" ställs mot de enligt Platons liknelse klotformade androgynerna, som efter sin delning ständigt saknar sin andra hälft.

En fjärde omständighet som försvårar färden mot det symboliska Atlantis är *idealens svårförenliga kombination av metafysiska och sociala drag*. I diktens mål ingår både en närmast platonsk gemenskapsdröm och "en ny fördelning", och samma komplexa ideal kan urskiljas i essän. Mycket signifikativa är de exempel Aspenström ger på "splittringen i livets egna villkor", ett uttryck som redan i sig låter ana helhetsdrömmen. De är dels "den egna förintelsen, okontrollerbara olyckshändelser", dels "samhällets och naturens ojämlika fördelning av sina resurser, de orepresenterades elände". Ett rent materiellt lyckorike är inte nog, sägs det i essän: "innan utopisterna kan övertyga oss om en framtida harmonis födelse, måste de först garantera oss en vida längre gående revolution: de måste se till att odödligheten införes, [- - -] de måste avskaffa misslyckandet, lidandet och skulden". En liknande tanke återkommer längre fram: "vi kan inte undvika vår egen död, än mindre uppväcka de redan döda". Det tycks alltså som om jämlikheten måste gälla även på ett metafysiskt plan, så att döden och en inre nöd undanröjs tillsammans med den sociala orättvisan. Stig Dagerman, som uppfattat det sammansatta i Aspenströms ideal, ger 1947 följande karakteristik:[74]

> Werner Aspenströms person är en mycket tjusig blandning av socialist och romantiker. Den tidiga upplevelsen av sociala orättvisor har gjort honom till socialist, det romantiska i hans väsen gör honom till en social utopist, som drömmer om ett hav som ger oss Atlantis åter, samtidigt som han håller ett vakande öga på socialiseringen, rösträttsordningen och allas vår ovän Franco.

Det är naturligt att denna förening av ideal från metafysikens och socialismens skilda verklighetstolkningar kan ge upphov till konflikter. Odödlighetstanken står till exempel inte bara i strid med en materialistisk världssyn, utan också med "40-talismens" medvetna attityd. Till en del kan motivets frekvens i Aspenströms första böcker ha samband med krigets många offer. I Förberedelse konstaterades lakoniskt att "asfågelshopen vinner

alla krig" (För oss finns ingen trygghet), och en liknande tanke finns i Oändligt är vårt äventyr, där striden mellan gott och ont kommenteras med orden "Inte blåser det rättvisa straffet för en ond gärning nytt liv i den begångna ogärningens offer" (s 157).[75] En tydlig skillnad i attityden märks dock mellan böckerna: uppståndelsetron finns antydd i Förberedelse men tycks därefter direkt motarbetas. Novellen Vanmakts motto, som senare intogs i Skriket och tystnaden, lyder:

> Om köttet är vår övertygelse
> får slaktaren inte korsfästas.
> Om döden är vår visshet
> får inte uppståndelsens altarljus stöpas
> i nattliga lönnvrår.

Att sorgen i novellen gäller mer än en närståendes död förstås även av repliken: "Sörjer du dig själv? Ja du sörjer dig själv, du sörjer den uteblivna uppståndelsen" (s 178). Hur viktigt detta problem varit för Aspenström under 40-talet visar de många variationerna. I Skriket och tystnadens inledningsdikt naglas dödens slutgiltighet fast i versaler: "ALDRIG ALDRIG SKALL DU UPPSTÅ", och i bokens manus återkommer detta i en senare struken dikt, som klart anger en orsak till poetens vanmaktskänsla: "Hur skall i vita kläder kören kunna sjunga / när skeppet sänkts på vilket tyget fraktas? / Hur skall med klara röster livet kunna prisas / när askan från de brända känns i brödet?" (Hur skall i vita kläder). Problemets räckvidd är inte ringa: när uppståndelsen indirekt kommit att ingå i idealet, har detta blivit omöjligt för skeptikern.

Idealens förverkligande ter sig alltså mycket avlägset. I en novell med den ironiska titeln Paradiset är nära visas, hur både predikantens och socialistens utmålade paradis är långt utom räckhåll för dem som nu lever och lider.[76] Här skymtar också en tanke, som ofta återkommer i Aspenströms poesi: *det finns ingen utveckling i riktning mot idealen*, eller rättare sagt, en sådan utveckling tycks omöjlig i den tidssyn Aspenström ger uttryck åt. I dikten Skriket har världens balans ett drag av orubblighet, som motstår varje försök till förändring, och på liknande sätt utgör Atlantissviten tematiskt ett rondo, som om färden snarast gick i cirkel. I dikten Uppbrott (Snölegend, 1949) motsägs väntan på

den nya tiden likaså av en ”förnekelse”, nämligen ”att gärningar inte längre / fogas till gärningar / röster till röster / sten till sten”. Förnekelsen tycks här gälla framtidstron – i en diktversion publicerad i Clarté 1/1946 sägs rent ut att ”det finns ingen utveckling [- - -] inga pärlband av viljor och händer”. Bäst illustreras denna tidssyn kanske i Litanias (1952) inledningsdikt, Någonting färdas förbi, som börjar ”Det är inte du som färdas framåt”, och som slutar med orden:

> Du vet bara att ett hjul sakta vrider sig.
> Du vet att någonting färdas förbi, ett mörker
> eller kanske ett ljus som du icke förstår.
> Varifrån och till ingenstans.
> Varifrån och till ingenstans.

Dikten belyser tydligt vad Aspenström själv kallar en ”paternosterupplevelse” av tiden, alltså med syftning på radbandens och paternosterverkens eviga kretsgång.[77] Det vore här lätt att associera till den existentiella tolkning som Camus givit Sisyfosmyten, och som publicerades i 40-tal 8/1946. Av den citerade diktens likhet med en dikt från 1945 (cit. s 24) förstår man emellertid, att ”paternosterupplevelsen” har funnits hos Aspenström redan innan han kom i kontakt med Camus. Den tycks också ha ett starkt fäste hos honom, eftersom den under 60-talet ofta återkommer, då som en påtaglig kontrast till decenniets dominerande framstegstro och engagemangspoesi.[78] I själva verket bör bakgrunden närmast sökas i Aspenströms universella inriktning, som ser historien i ljuset av det stora kretsloppet. Det skulle föra för långt att utveckla detta här, men det har i gengäld en huvudroll i ett senare kapitel.

Det är inte svårt att förstå hur de många svårigheter idealisten möter kan leda till en viss verklighetsdistans. En tendens i den riktningen skymtar redan i Aspenströms artikel Ungdom och idealism 1939, där temat är den kämpande idealismens död, och där den nya generationens drömmar relateras mer till ”Gotamas svala ande”, det vill säga Buddha, än till ”Fausts trotsande eld”. Främst är det dock från och med Snölegend som verklighetsdistansens många uttryck träder i förgrunden. Det är i sammanhanget betecknande att några recensenter nämnde

samlingens mystiska anslag eller sammankopplade snölandskapet med utopins renhet, medan andra framhävde ”den i sin vanmakt förfrusna och isolerade” snömänniskans illusionslöshet.[79] Karakteristisk är också Aspenströms novell Längst ute på kajkanten (1950), där Atlantismyten åter ekar i en desillusionerad mans planer att grunda ett nytt rike i havet, ”eller rättare sagt uppsöka ett mycket gammalt”.[80] Hur starkt detta utopiska perspektiv skiljer sig från verklighetens krav visar novellens dialog. Här motsägs nämligen ”yogins” havsförnimmelse, för att åter tala med Koestler, av en poliskonstapel eller en ”kommissarie” som företräder samhället och verkligheten. Novellen låter sig väl tolkas i ett tidssammanhang. Samma år, 1950, när Aspenström tycker sig leva i en ny förkrigstid där man ”kastas in i en ny vanmakt”, skriver han: ”Skall vi av hänsyn till det faktiska låta bli att erinra om det önskvärda? Men om ingen talar om idealsamhället, hur skall vi då kunna minnas det?”[81] I detta fall kan idealsamhället knappast sammanställas med någon politisk ideologi: artikeln gällde tredje ståndpunkten, som med Vennbergs ord valde ”det omöjliga”.[82]

Mellan ja och nej. En summering

Debatten kring tredje ståndpunkten – vägran att välja sida i det kalla kriget mellan Sovjet och USA – har väl belysts av andra och skall här inte diskuteras.[83] Av intresse i sammanhanget är dock en bakomliggande hållning hos många av anhängarna. Det vore djupt felaktigt att sammankoppla ståndpunkten med eskapism, som ibland gjordes under 50-talet. Däremot är det betecknande att Vennberg 1948, i den artikel som inledde debatten, anknyter till samma valspråk som Ekelöf gjort i Non serviam 1945, nämligen Lucifers upprorsparoll.[84] Den indirekta förbindelsen med Ekelöf är troligen omedveten, då båda författarna har hämtat denna självständighetsmarkering ur James Joyces Ett porträtt av författaren som ung, där parollen börjar: ”Jag vill inte längre tjäna det som jag inte tror på, vare sig det

kallar sig mitt hem, mitt fädernesland eller min kyrka".[85] Tillämpningen är också parallell: liksom Ekelöf i sin dikt vägrar att ta parti för riddaren eller draken vägrade de författare som engagerades i tredje ståndpunkten att ta ställning för vare sig öst eller väst. I det senare fallet ses en klar förskjutning i 40-talets konflikt "mellan valet och vanmakten". Nu är det inte längre "handlingsmystiken" som skjuts i förgrunden, utan den vilja till oavhängighet som redan tidigare visat sig i "40-talisternas" misstro mot alla auktoriteter samt i Vennbergs uppgivande av "den perspektiviska mittpunkten".[86]

Med detta har tonvikten alltså kommit att ligga på objektiviteten, det opartiska, som gestaltningsmässigt står närmare tvåsidigheten än splittringen. När Aspenström i BLMs enkät om friheten (4/1948) talar om "att bevaka och hålla aktuella alla sidor" innebär det en position liknande den han 1950 tillskriver Sivar Arnér: "han föredrar samtal framför underkastelse. [- - -] Han står liksom på tröskeln mellan två rum, inte av tveksamhet utan av sanningskärlek".[87] I detta samtal återstår för den opartiske lyssnaren en mellanposition, som innebär att han avsvär sig allt engagemang. Denna oavhängighet får dock inte förbindas enbart med tredje ståndpunkten; den tycks också vara djupt grundad hos många av dess anhängare. Om Vennberg sades 1946 att "hans emotionella utgångspunkt är protesten", samtidigt som han enligt Karl-Erik Lagerlöf känt ett djupt behov av någon positiv åskådning.[88] En liknande karakteristik gäller även Aspenström, som jag inledningsvis nämnde. Att det hos honom finns en önskan att inte bara förneka utan också bejaka har både Örjan Lindberger och Erik Hjalmar Linder uppmärksammat.[89] Viljan till bejakelse ligger bakom den idealism som präglar hans litterära början och som kan spåras även i hans författarskap som helhet. Den är till exempel tydlig när han 1956 talar om "ett utopiskt uppdrag, en skyldighet att hålla de stora synerna levande, att vårda mänsklighetens paradismyter", och den går likaså igen i ett brev till författaren Sven Lindqvist 1955, där han ifrågasätter "vår tids syn på poesin":[90]

> hypnos, suggestion, intellektuell rapporttjänst, förevisning av yttre och inre landskap, alltsammans är mycket bra saker, men räcker det? *Budskapet, den djupare meningen? I vilkens tjänst står man,*

> bara sin egen, sin egen tids stämningar? Att bara sjunga eller lovsjunga, som psalmisterna? *Vem och vad kan vi lovsjunga?* (mina kurs.)

Vad han saknar är alltså det som är oförenligt med en non serviam-attityd, nämligen en idé eller ett ideal att tjäna.

Bejakelse och förnekelse, en vilja till hängivelse och en vilja till oavhängighet – mellan dessa poler har Aspenströms författarskap kommit att röra sig. I denna dubbla attityd ligger uppenbarligen ett frö till den motsägelse, som han så starkt präglats av. Ur idealismens synvinkel är dock komplexiteten och de motsägande tendenserna en svårighet. Definieras idealet i entydigt sociala och rationella termer saknas den metafysiska dimension, som låter gemenskapen sträcka sig bortom döden. Blir idealet alltför abstrakt och svårförverkligat gör sig å andra sidan de sociala kraven gällande. Helhetskravet kan alltså motverka sig självt. Kanske kan detta dilemma emellertid rymma ett incitament till poetens strävan över huvud. Det finns, som ofta påpekats, hos den skapande människan en längtan efter ett ideal som måste förbli onåbart, eftersom hon fruktar att dess förverkligande skulle göra henne beroende.[91] Också för Aspenström med sitt starka oavhängighetsbehov torde detta gälla, som Atlantissviten låter förstå. Målet blir på detta vis en utopi, en hägring, som ständigt lockar till en ny början.

II Mellan mystik och förnuft

När man behandlar förhållandet mellan medvetet och omedvetet i litteraturen är det lätt men förrädiskt att ställa litterära epoker mot varandra. Det är till exempel vanligt att skilja romantiska och expressiva perioder, som värdesätter det omedvetna, från klassiska och realistiska perioder, som betonar intelligens, bearbetning och meddelelse. På ett mer begränsat plan motsvarar detta ungefärligen vad Hans Ruin i Poesiens mystik kallar hypnotisk och intellektuell poesi.[1] I den förra sövs läsaren genom rytm, alliteration, assonans och återkommande fraser, vilket gör honom mottaglig för poesins diktamen. I den intellektuella poesin faller snarare psykoanalytikerns tillvägagångssätt i tankarna, menar Ruin, eftersom dikten argumenterar mer än den suggererar; den är reflekterande och idémättad med dramatiska kontraster och utan regelbunden rytm. Ofta blandas dock ''hypnotiska'' och intellektuella element i poesin, eftersom det bakom varje litterärt verk ligger både omedvetna och medvetna processer.[2] Vad som skiftat är alltså snarast värderingen av det omedvetna och medvetna, vilket man bör hålla i minnet till exempel beträffande den svenska 40- och 60-talslitteraturens intellektuella framtoning.

Liksom synen på det omedvetna och medvetna växlar, växlar också värderingen av mystik och förnuft. Ofta sker detta parallellt. Vad gäller det senare motsatsparet finns en motsättning inte minst mellan förnuftets avgränsningar och den gränslöshet, som mystiken förbinds med. Bristen på avgränsning präglar dessvärre även själva termen mystik. I ett modernt filosofiskt lexikon upptas fjorton sidor av begreppsbestämningar och beskrivningar, som spänner från den indiska traditionens alla grenar till Kinas och Japans religiösa tradition, från kristendomens mystiker och nyplatonismens företrädare till judendo-

mens chassidism och islams sufism. Gemensam för all mystik sägs dock vara känslan av jagets förening med och enhet med det gudomliga.[3] En liknande karakteristik ger Ruin: han betonar beröringen (s 31), hängivelsen och sammansmältningen (s 37). Samtidigt lokaliserar han mystikerns gud till det omedvetna (s 202), till natten (s 126), stumheten (s 127) eller musiken (s 125), och han understryker även ursprunget i naturfilosofin (s 38). I denna definition skys alltså det alltför snäva, vilket kan vara berättigat när det gäller en tillämpning på poesin.

Det tidiga 40-talet

Det problematiska i en snäv definition är speciellt påfallande när det gäller Aspenström. Hos honom finns nämligen en stark variation i gestaltningen av förnuftets motpol, där både natten och naturmystiken har en framträdande plats. Den sistnämnda tycks vara mer än en fantasi – de ursprungliga trosformer vi kallar folktro och naturmystik levde ännu kvar under hans barndom, vilket bör ha satt vissa spår. I Karl Lärkas Dalaintervjuer från tiden omkring Aspenströms födelse berättar många av männen att de sett småfolk och vättar, och många av kvinnorna att de besökt Blåkulla.[4] Aspenström har själv "träffat gammalt folk som sett tomten, den riktiga, av Jenny Nyström obesmittade, gå och stöka på höskullen", och i hans barndomsskildring Bäcken förekommer huldran, trollet och källgubben.[5] Med denna bakgrund är det inte egendomligt att folktron för honom ofta har fått symbolisera naturmystiken, som en åskådlig kontrast till förnuftets gränsdragningar.

Detta intresse för ockulta gränsfenomen tycks dock från början ha gått hand i hand med en mer rationell inriktning. Samtidigt som han i en artikel 1938 talar för fantasierna, "stjärndrömmarna och den religiösa tron", och som man i Sigtuna folkhögskola kunde notera hans påfallande intresse för sagostoff och folktro, framstod han i hög grad som kritisk debattör.[6] En av hans studiekamrater spådde honom rentav en framtid som politiker, och uppenbarligen gynnades hans analytiska lägg-

ning av folkhögskolans ivriga diskussioner.[7] Främst var det dock religionsfrågor som diskuterades i Sigtunas kristna miljö, och det blev på dem Aspenströms kritiska intresse kom att inriktas, kanske delvis som ett utslag av protest. Redan 1937 hade han köpt Bertrand Russells Religion och vetenskap, och spänningen mellan de två verklighetstolkningarna går igen i hans fil.kand.examen 1945: ämneskombinationen var litteraturhistoria (med en trebetygsuppsats om Bertil Malmberg och religionen), religionshistoria och teoretisk filosofi. I religionshistoria hade han dessutom planer på en licentiatavhandling om häxprocesser.[8] Det visar ett starkt intresse för religiösa frågor, men det tyder samtidigt på en viss distans; den hållning som utmärker en analyserande, utomstående betraktare.

Det var också om religion som Aspenströms första mer uppmärksammade artiklar kom att handla. Under titeln Den fördröjda sekulariseringen kritiserade han i DN 1942 (13/8) den sammankoppling mellan begreppen kristendom och humanism som blivit vanlig under krigstiden, inte minst i Sigtunastiftelsens ledning.[9] Uppgörelsen fick omedelbart starka reaktioner i pressen, och Aspenström gick i svaromål. Där skärptes hans ståndpunkt, som från början varit en kritik mot tendensen att värdera kristendomen efter dess samhällsnytta.[10] Samtidigt förnekade han att hans inlägg skulle vara frukten av någon negativ ateism: ”Denna är förtorkad och kan inte få några barn”.[11] I ett halvdussin artiklar till och med 1944 fortsatte han att utveckla sina synpunkter, kunnigt och med analytisk och ironisk skärpa. Hans teser var två: dels att människan bör uppmuntras till självständighet i såväl religion som politik, dels att kristendomens människouppfattning skiljer sig från demokratins. Där de kristna står på Zeus' sida står humanisterna på Prometeus' sida, menade han. Därmed kunde han definiera humanismen som tron ”på människan och hennes möjligheter att med förnuftets hjälp ordna sig en trygg och meningsfull tillvaro på den planet hon satts att bebo”.[12] Här finns alltså en påfallande likhet med Sartres tes i l'Existentialisme est un humanisme redan ett par år innan boken var skriven (1946, sv. övers. s.å.). Eftersom existentialismen kom att förknippas med ”40-talismen” är det följaktligen viktigt att minnas hur tidig Aspenström var i sitt ställningstagande för en medveten attityd.

Lika viktigt är emellertid att minnas, att denna kritiska medvetenhet inte stod oemotsagd. 1943, samma år som Aspenström var engagerad i debatten om kristendomen, hade de sakliga och "nyktra" fått en gliring i Förberedelse: "Det finns en verklighet i drömmen / som inte de förstår" (Drömmaren). I Spanska sjukan, där alla ideal visserligen demaskeras, talas det kritiskt om genomskådarna, skeptikerna och radikalerna, och här utmålas även mellankrigstiden på ett mycket fantasifullt och sagoanknutet sätt. Karakteristisk är dikten Han och hon, utformad som en dialog där han står för fantasin och folktron, hon för en nyktert vetenskaplig syn. I och med inträdet i tidskriften 40-tal fick emellertid de förstnämnda inte stort utrymme, och i den inre dialogen kom främst skeptikern att föra ordet.

"40-talismen" samt Skriket och tystnaden

Mycket i "40-talismen" var som nämnts en reaktion mot 30-talet. Förkrigstidens anti-rationalism hade anknutit till Freuds tes om att vi vantrivs i kulturen och surrealisternas beklagande över kulturens och logikens välde.[13] De teserna hade fått en annan klang på 40-talet, efter Hitlers åsikt att Europa tänkt för mycket med hjärnan och efter det att Göring citerat Hans Johsts "När jag hör ordet kultur osäkrar jag min revolver". "Analysen" var nu för Vennberg den rätta handlingen; "medvetenheten" skulle enligt Dagerman frälsa världen.[14] "Om man alls vill se de s.k. 40-talisterna som en grupp, så skulle det sammanhållande bandet möjligen vara det gemensamma intresset för intellektuell debatt", skriver Aspenström 1947. "Där står vi i opposition till 30-talet och även till en man som Artur Lundkvist".[15] Det tycks vara en allmän uppfattning vid denna tid. Samma år anger en skribent "40-talisternas" kännetecken som "deras akademiska utbildning och vetenskapliga intresse", och en annan fastslår: "En 40-talist betyder nu alltmer en avancerad modernistisk lyriker av den analytiska skolan ur kretsen

kring 40-tal".[16]

Det analytiska och diskussionsinriktade framkom tydligast 1946, året för den så kallade obegriplighetsdebatten och pessimismdebatten, där "40-talismen" angreps för såväl sin form som sin attityd.[17] Angreppen kom från olika håll, konservativt, marxistiskt och freudianskt.[18] I den yngre generationen protesterade också Bengt Anderberg och Lars Englund mot "tidens överintellektualiserade poesi", den senare med besvärjelsen på sitt program.[19] Denna kanonad stärkte naturligtvis "40-talisternas" motargument och inbördes lojalitet, och med deras analytiska begåvning var debattsegern snart given.

Kanske låg början till slutet redan här, i "40-talisternas" seger. Kanske debatten hade skärpt deras hållning för mycket och bidragit till att driva dem mot ett ensidigt analytiskt medvetande. Det är betecknande att det inte främst var 50-talets nya lyriker som skulle förändra det poetiska klimatet. Det var, som bland andra Lars-Olof Franzén påpekat, i stället "40-talisterna" själva, främst genom Lindegrens Sviter 1947, Vennbergs Fiskefärd och Aspenströms Snölegend, båda 1949.[20]

Förebud till en förändring kan anas redan under "40-talismens" huvudår, bland annat i BLMs stora modernismenkät 6/1946. Här finns några av den cerebrala analysens paradnummer, som Karl Vennbergs påpekande om de femton litterära reminiscenser som en normalbildad läsare torde få ut av en sonett i mannen utan väg. Men här finns också Sven Alfons' kritik av den spekulativa formalismen och hans efterlysning av en mer gestaltskapande, melodiös lyrik. Tecken på detta såg han i Lindegrens Arioso, 40-tals julnummer 1945, och i Vennbergs Idyll, 40-tals aprilnummer 1946.

Andra tecken, i detta sammanhang viktigare, kan spåras i Aspenströms Skriket och tystnaden, utgiven detta år. De intellektuella allusionerna är här visserligen många, och man tycker sig på flera ställen höra ekon av tidens debattinlägg. Ett exempel är inledningsdiktens andra strof:

> Förgöras skall alla svarta män
> och pyramiden vändas helt om
> så att foten på nytt kommer underst
> och spetsen överst

Detta är tämligen obegripligt om man inte har Lars Ahlins artikel Reflexioner och utkast i minnet (40-tal 10/1945), där bilden av den omvända pyramiden är så central att den sannolikt föreföll självklar för de initierade. (Ahlin säger där att Sylvan ”vänder på det hela. Han sätter pyramiden på spetsen. I stället för att jubla ’Mitt liv är mitt’ jublar han ’Min död är min’”.) Ett annat exempel på denna intellektuella allusionsteknik är den hermetiska slutdikten, som tycks anspela på Aspenströms egen artikel Zebran och den amoraliska människan från samma år och – enligt Karl Vennberg – på en känd Kafkaaforism.[21]

Denna tidsbundna och intellektuella attityd har dock även motvikter, som i Atlantissvitens nionde dikt:

Kanske måste nystanet rullas upp igen
och födelsen ske i en annan riktning
så att barnet föder föräldrarna
och föräldrarna sina föräldrar
tills att modern i havet.
Sedan havet.
Sedan bara sorlet av rinnande vatten
som sköljer stjärnornas kiselstenar
en kort stund
tungan fradgar före döden.

Gaston Bachelard har i L’eau et les rêves (1942) karakteriserat vattenytans diktare som den sensibla, intellektuella, och djupets diktare som den sensuella, djupdykande mystikern. Medan Atlantissviten börjar på ytan, som en medveten och bitvis ironiskt relaterad färd mot idealen, söks målet i diktens slut vertikalt, på djupet. Man kan därför med Bachelards termer se den som en förvandling från ”intellekt” till ”mystik”. Detta stöds även av den äldre djuppsykologin: Jung såg i vattensymbolen ”den stora modern” som kollektiv arketyp, vilket här överensstämmer med ”modern i havet”.[22]

Samma lockelse utövar i boken andra bilder som traditionellt förknippas med det omedvetna, nämligen natten och naturen.[23] Under ”hemliga nattimmar” framträder i en dikt den av intellektet förbjudna uppståndelsetron (Förberedande åtgärd), och med skymningen kommer naturmystiken i dikten Frestelsens nocturne. Den senare börjar nästan martinsonskt med en rad

naturbesjälade bilder, långt från jag-medvetande och intellekt. I andra strofen bryter emellertid en ny ton in, mer spänd och osinnlig:

> Den som står vid brunnen kan vara jag,
> kan vara du och alla.
> Redlöst förs vi av vår vilja
> tvingas vi till angrepp eller trots
> där vi kunde prisge oss likt vinden
> som ur sitt kloster varje morgon
> renare möter tingen.
>
> Upprätta, språngberedda,
> överskyggande med spända senor,
> rädda för vindens klosterregel
> rädda för säckpipans snara
> rädda för mörkrets grundvatten.
>
> Den som tvekar blir länge stående.
> Vill ett, gör ett annat,
> återvänder.
> Och den jag ser vid brunnen kan vara jag,
> kan vara du och alla.

Brunnen kan i detta fall både vara en detalj i första strofens naturbild och en symbol för betraktarens djupare själsskikt. Det som talar för det senare är att den åter nämns i diktens sista rader, och att det tycks handla om motsättningen mellan det jaglöst omedvetna i diktens början och det av viljan anspända medvetandet i diktens mitt. Värd att lägga märke till är raden ”tvingas vi till angrepp eller trots”, som uppenbart kontrasterar mot den fria, omedvetna vinden. Slutstrofen visar inte bara den fascination inför brunnen som får den tvekande att återkomma. Den visar också det splittrade medvetandet, som både betraktar och betraktas – observera de två ”jag”en i näst sista raden – och den kluvna viljan mellan lockelsen och rädslan för ”mörkrets grundvatten”. Här tycker man sig se en föregångare till Snölegends centrala dikt, Det finns i de sovandes ansikten, både i tema och uppbyggnad: bilden av det omedvetna, bilden av den medvetna betraktaren och bilden av dennes tvekan och återkomst.

Det förefaller alltså som om även naturkänslan kunde stå i kontrast till medvetenheten. I en kommentar 1973 påpekar Aspenström, att 40-talet ”körde med tvåspann”: ”Själv skrev jag artiklar och levererade debattinlägg i traditionell radikal anda, var trogen ’medvetenheten’, samtidigt som jag i poesin ifrågasatte den och var trogen andra böjelser, t.ex. naturkänslan”.[24] Men också i artiklarna kan det anas, att Aspenström kunde känna denna medvetenhet som problematisk. 1945 hade han börjat använda pseudonymen Per Gren för att komma bort från den roll hans namn nu förknippades med.[25] I denna anonymitetens mantel kritiserade han bland annat Lennart Göthbergs uppmaning till den unga litteraturen att bli ”intellektualistisk” – ”liksom odlandet av just den själsförmögenheten skulle leda till någon mystisk befrielse”.[26] Samtidigt mångdubblades dock hans egna artiklar och diskussionsinlägg i ”intellektualistisk” anda. 1946, ”40-talismens” huvudår, skrev han ett tjugotal artiklar och recensioner; nästan dubbelt så många som årsskörden 1947–52, och nästan fyrdubbelt så många som han gör per år därefter.[27] Ändå urskiljs alltså, mitt i denna intellektuella kulmen, en viss tveksamhet. I sin essä Zebran och den amoraliska människan försvarar Aspenström inte bara medvetenheten, utan pekar också på den ökade kunskap om verklighetens problem som den medför. Slutsatsen lyder: ”Både våra drömmar och våra handlingar är orimliga”. I en annan artikel samma år kritiseras marxismens bidrag till sekulariseringen med orden: ”Ytterst få av oss är ännu mogna för ett alltigenom rationellt förhållningssätt gentemot verkligheten”; förträngd irrationalism kommer alltid igen.[28] Det låter misstänkt olikt Aspenströms artiklar om den fördröjda sekulariseringen ett par år tidigare. Kanske skymtar här samma längtan efter en omöjlig syntes som i ett artikelsvar till Bengt Anderberg i 40-tal (9-10/1946): ”Syfte och inte syfte, medvetande och dröm – hur skall de på nytt förenas?”

1946 var också det år då existentialismen diskuterades som mest i Sverige. L’Existentialisme est un humanisme utkom och översattes till svenska; Sartre introducerades i två artiklar av Vennberg och texter av honom och Camus publicerades i 40-tal.[29] Det som gjorde existentialismen speciellt intressant var, som framgått, att den formulerade vad ”40-talisterna” själva

givit uttryck för: människans utsatthet samt medvetenhetens och valets nödvändighet. När Aspenström i 40-tal (4/1947) tog upp existentialismen till kritik kan det alltså även ses som en kritik av "40-talismens" intellektuella framtoning.

Artikeln heter Myten om människan och är utformad som ett svar på Camus' essä Sisyfosmyten. På sitt åskådliga sätt målar Aspenström upp bilden av den rationelle Sisyfos, vars triumf är hans förmåga att genomskåda sin situation. Konflikten och upproret är hans religion, sömnen hans djävul, synförmågan hans stolthet:

> Sisyfos' berg är ett högt berg. Allra överst kan det ligga snö, sedan följer kanske ett bälte med dvärgbjörkar, krypljung och fjällgröna; längre ner ser man enstaka granar och tallar skjuta upp och tätna till en skog; isvattenbäckarna tröttnar på sin ensamhet och förenar sig till en flod och på stränderna växer det gräs, ju bredare floden blir, ju saftigare blir gräset; man möter nya träd, ekar och cypresser och dadelpalmer, ty det är ett underligt berg; nederst finns det kanske en bård med vingårdar. Genom allt detta skall Sisyfos vandra på sin väg ner till dalen och sitt meningslösa klippblock. Hur frestande för honom att slå sig ner i gräset! Hur frestande att i stället för den medvetna revolten medvetet välja sömnens uppgivelse!

Bara sättet att här tränga in så mycket natur som möjligt är betecknande: det påminner om en rämnande fördämning. Både naturen och sömnen har ställts i kontrast till intellektet, och båda kom också att tillhöra de viktiga motiven i Aspenströms 50-talspoesi. Detta ger nästan de sista raderna en karaktär av upptakt. Och så den paradoxala användningen av ordet "medvetet" i sista meningen, att medvetet välja omedvetenheten – det kunde vara en programförklaring.

Det finns visserligen i artikeln något som tycks vara ett försvar för "40-talismen": den har inte försökt ge en "ny meningens filosofi" och "den kan knappast beskyllas för att medvetet ha excellerat i metafysik". Just detta ärlighetskrav skiljer sig dock inte stort från Camus'. Utestängd metafysik kommer in bakvägen, och vad är för övrigt skillnaden mellan att vara meningslösheten trogen eller att vara Kierkegaards paradoxala Gud trogen, undrar Aspenström.

> Plötsligt kan vem som helst känna att världen är en alltför stor sak att bära på, att rannsaka, överblicka och komma underfund med. [- - -] För att kunna andas drar man tillbaka en del av sina frågor, en del av sitt tvivel [- - -]. Det är med ett ord fråga om en akt av tro, en nödvändig tillit till och lydnad inför något som man inte känner. I regel är väl processen inte alltför smärtsam, men hos några växer den ut till ett gigantiskt principiellt val mellan trots och lydnad, tro och vetande, Gud och människa.

Detta principiella val, som tycks vara Aspenströms ständiga följeslagare, behöver dock inte vara definitivt. Ett par år tidigare tycktes han i sina kristendomsartiklar ha intagit den medvetna människans ståndpunkt. Nu var det uppenbarligen dags för en omprövning.

Också för "40-talismen" i gemen blev 1947 en vändpunkt. Redan sommaren 1946 hade Aspenström i ett brev bett att få bli ersatt i 40-tals redaktion, och undrat "om tidningen länge till kan fortsätta på samma linje": "Trots att den en gång proklamerade sig som ett fritt forum och trots att den i hög grad också varit det, har den ju i alla fall främst varit ett organ för en viss falang eller generation som nu börjar kristallisera ut sig till individer och mer eller mindre tydliga profiler".[30] En liknande känsla uttrycker han i andra brev från samma sommar. "Decenniet lutar redan över", skriver han på ett ställe, och på ett annat antyder han att hans egna intressen nu går åt annat håll: han vill bland annat läsa klassiker och modern litteratur han inte hunnit med. Det anmärkningsvärda är, att detta skrevs just efter de debatter som tycktes ha konsoliderat "40-talismens" ställning, vilket visar att Aspenström tidigt sett uppluckringen. 1947 lades tidskriften mycket riktigt ned, enligt Gerard Bonnier eftersom "den generation, vars organ '40-tal' varit", inte längre bildade någon grupp.[31] Samma bedömning gjorde Artur Lundkvist i sin recension av Kritiskt 40-tal, Vennbergs och Aspenströms antologi över de många debattinlägg och analyser som hopats sedan 1944; den karakteriserades som "40-talismens" bokslut.[32] Att detta omslag märktes även i poesin framgår bland annat av ett öppet brev till Bengt Anderberg 1947 (AT 28/2), där Vennberg något bittert konstaterar att "lyriken vänder sig bort från politiken". Om skälen till detta huvudsakligen varit en tilltagande leda vid medvetenhetens dominans, tillkom snart

också politiska omständigheter. Vintern 1947–48 utbröt nämligen en intern debatt som splittrade "40-talisterna" lika mycket som 1946 års debatter utåt sett hade enat dem. Det gällde den så kallade sovjetadressen. Eftersom Hans Sandberg i sin bok om Stig Dagerman givit en god beskrivning av händelseförloppet nöjer jag mig här med en resumé av hans skildring. För en belysning av Aspenströms tämligen måttfulla hållning i stridigheterna hänvisas till Håkan Attius' framställning.[33]

Ursprunget till konflikten var en hälsningsadress till den sovjetiska revolutionens 30-årsdag i november 1947. Ett trettiotal författare hade signerat den, däribland Vennberg, Aspenström och Ahlin. Adressen var visserligen försiktigt formulerad, "oberoende av alla politiska ställningstaganden", men i det begynnande kalla kriget blev reaktionen våldsam. Stridigheterna inom Författareföreningen började redan samma höst, och de skärptes drastiskt på våren 1948, efter kommunisternas maktövertagande i Tjeckoslovakien. Som protest mot detta samlades 122 författare bakom den så kallade tjeckadressen, dock ingen av dem som undertecknat Sovjetadressen – de hade helt enkelt inte givits möjligheten att skriva på. Däremot återfanns Lindegren och Dagerman på tjeckadressen, och de kom, med Sandbergs ord, att användas som brickor i maktspelet på Författareföreningens årsmöte kort därpå. Det mötet blev, enligt Karl Vennberg, "den definitiva tudelningen i författarvärlden". För hans egen del upphörde nu kontakten med både Lindegren och Dagerman, och därmed var "40-talismen" som grupp betraktad slut.[34]

Kanske man också kan se konflikten i vidare sammanhang, som inledning till den så kallade tredje ståndpunkts-debatten. Bara ett par veckor efter det stormiga årsmötet skrevs nämligen Karl Vennbergs viktiga artikel Utbrytningsförsök, som markerade en utbrytning från såväl valet mellan stormakterna som från "40-talismens" krav på konfliktmedvetande. Verkligheten hade tvingat in även den motvillige i ett härläger, verkligheten måste då förnekas: "Nu är det ögonblick inne då även förnekarna måste välja utopin, då den som drömmer måste slå vakt om sina drömmar och den drömlöse vakna till förut okända drömmar."[35] Det litterära 50-talet kunde börja.

Att sova eller inte sova

”Viktigast av kluvenheter: skiftet mellan sömn och vaka”, skriver Aspenström i Motsägelser 1961 (s 128). I överförd bemärkelse kan detta också sägas prägla skiftet mellan 40-tal och 50-tal.[36] Det vaksamma medvetandet hade varit ”40-talismens” kännetecken, ett ”seende” som även präglar metaforiken. Göran Palm gjorde i 50-talets begynnelse en liten studie av 40-talsformen, där han bland annat följde ”ögats” färd genom lyriken. Den började med Ekelöfs ”ett öga rullar över golvet”, fortsatte med Lindegrens ”planeternas banor skär det aningslösa ögat”, Thoursies ”ett fruset minnes brustna öga”, Aspenströms ”i vida bågar singlar två utskurna ögon ner på gatans snösolk”, och gick fram till Liffners ”färger som skar ögat mitt itu”.[37] Exemplen kunde ha mångfaldigats. En liknande symbolstudie av Jan Stiernstedt visar på en total förskjutning från och med 1948. Då var det ord som ”vingar”, ”ljus”, ”vit” och ”tystnad” som dominerade, ord som hänvisar till en annan värld än klarseendets.[38] Som Karl Vennberg skrev 1949: mystiken och den rena poesin möts i sin dyrkan av de slutna ögonen.[39] När Bo Setterlind 1950 talade för ”en instinktens protest mot de unga diktarnas kompakta respekt för kunskaper” var det egentligen att slå in öppna dörrar, för, som en annan skribent påpekade på samma ställe, det 40-tal som börjat i antimetafysik och hägerströmianism hade slutat i metafysik.[40]

Följer man bara en linje hos Aspenström kan hans poetiska utveckling här sägas vara tidstypisk. Dess rötter hade emellertid skymtat i Skriket och tystnaden, och redan på senhösten 1946 föddes snösymboliken, bokstavligen som kontrast till en 40-talsdiskussion.[41] Under 1947, det år då Myten om människan skrevs, tillkom ett halvdussin nya dikter, däribland några som starkt talar för uppgåendet i det omedvetna.[42] 1949, Snölegends år, är omslaget tydligt. Nu sammankopplas sömn och snö i symboliken, till exempel i pjäsen En clown måste ha gått vilse (1949) och i berättelsen Snöstaden (1950), och nu gestaltas den frestelse Aspenströms Sisyfos känt, ”att i stället för den medvetna revolten medvetet välja sömnens uppgivelse”.[43] Det sker dels i lyriken, dels i dramatiken, i en senare förkommen pjäs med det talande namnet Att sova eller inte sova.

Pjäsen handlar enligt referat om den sömnlöse pojken som gör uppror mot familjen och samhället, styrt av De sovandes parti. Hans uppror segrar, och han får leda De seendes revolutionära regim, där sömnighet i lag är förbjuden. Men detta visar sig bli en ännu värre sorts stat som hans kamrat, den professionelle revolutionären, styr med polisterror och förföljelse mot allt som är mänskligt, mjukt och glatt. När flickan i pjäsen kallar på honom med kärlek och leklynne fås den sömnlöse att svika sin egen revolution. Och så återgår allt till ordningen; de sömnigas samhälle och familj återuppstår, och det finns inte längre någon plats för den sömnlöse som drömt om att väcka människorna. När han beslutar sig för den definitiva sömnen lägger ingen ens märke till knallen, alla fortsätter att sova lyckligt.[44]

Pjäsens titel kan föra tankarna till Hamlet, den klassiska tvekaren, och hans monolog ”Att sova – intet vidare – och veta, / Att uti sömnen domna hjärtekvalen”. För Hamlet är eftertanken och medvetenheten det ständiga hindret, liksom det varit för ”40-talisterna”. Mycket av den refererade handlingen i Aspenströms pjäs påminner också om utvecklingen i efterkrigspoesin, från revolt och ”vakenhetsmoral” – termen är Aspenströms – till ett närmande mot det omedvetnas domäner.[45] I detta är Aspenström själv inte minst typisk. 1946 skrev Vennberg om honom att ”hans lidelse är revolutionärens: att röra vid världens sömn, som Hebbel en gång formulerade det”.[46] Av recensionerna ses också, att pjäsen upplevdes som en tidskommentar, där Den sömnlöse identifierades med Aspenström. Både Ivar Harrie och Ebbe Linde påpekade hur ”porträttlik” huvudrollsinnehavaren Tor Isedal var författaren, och Linde tyckte sig i hans motpol känna igen Artur Lundkvists drag.[47]

På frågan vad ”sömnen” står för blir det svårare att ge ett entydigt svar. Det skiftar nämligen för den ambivalente poeten, vilket också framgår av lyriken samma år.

Snölegend är komponerad i fem avdelningar, där visioner och politiska satirer på typiskt aspenströmskt manér balanseras av den mittersta avdelningens enda dikt, Det finns i de sovandes ansikten. Den är alltså bokstavligen central i samlingen, och citeras här i sin helhet.

Det finns i de sovandes ansikten en självklarhet
som på samma gång lockar och skrämmer oss.
Det finns ett oåtkomligt leende: är det
chimärernas leende eller barnets
den som tror sig buren av vingar
eller den som har förvandlats till sten?
Vi skjuter sakta upp dörren.
Vi böjer oss ner över de sovande.
På vilka gator strövar de nu?
I vilken tid?
Är du korsfäst i deras drömmar?
Är du uppstånden i denna djurkrets?
Obruten
ogenomtränglig ligger havets hinna.
Att betrakta
är inte att verkligen sjunka.
Vi reser oss upp. Vi går
för att på nytt återkomma.
Det finns i de sovandes ansikten en självklarhet
som ständigt förföljer oss.

*

För er skull kom jag hit.
Ni måste tro mig när jag säger
att jag har sett flodvågen!
Det är sant att jag saknar bevis:
bevisen infinner sig senare
bevisen är hotfullt nära.
Jag har sett flodvågen!
I sommarnatten
i en avlägsen trakt, okänd
men lika verklig som er egen stad.
Då kom vattnet svallande
över de nyslagna fälten
(med de grå förfallna ladorna
och hässjornas havsgröna
tungt lastade pråmar).
Det piskade stenmurarna.
Det fyllde redan hela dalen.
Det vräkte sig upp genom skogen,
över linbanorna, slagghögarna
och gruvornas röda lavar.
Bergets front skälver.

Bergets front är genombruten!
Jag har kommit för att varsko er.
Statyerna ingriper inte.
Klockorna klämtar inte.
Hur blind är inte den blindes hund.

Och nu står jag i den sovande staden
med varor som ingen har väntat
frukter som ingen begär:
en löjlig bonde
som tagit miste på torgdagen.
Kära åhörare
kära lilla flock av spräckliga torgduvor!
Jag kastar till dem en näve ord.
Tiden är redan till hälften förspilld.
Snart övermannas även jag
av denna dvala.

*

Det krävs en visshet som vi inte äger.
Hörde vi vattnet?
Såg vi floden stiga över berget?
Vi vänder tillbaka.
Vi skjuter sakta upp dörren.
Vem av oss är i fara?
Vem skall väcka den andre?
Vem skall uppgå i den andres drömmar?
Det finns i de sovandes ansikten en självklarhet
som de seende i ångest söker.

Diktens problematik har redan berörts av bland andra Lars-Olof Franzén, som här ser en uppgörelse med ''40-talismens'' medvetenhetskrav, vilket stöds av en sentida kommentar från Aspenström själv.[48] Sömnen skulle enligt Franzén stå för oskulden och lättsinnet – Aspenström saknar, anser han, den vennbergska dualismen mellan medvetenhet och mystik; hans motpol till medvetenheten är i stället naivismen.

Naivismen ingår mycket riktigt i Aspenströms litterära profil, och den kan, som jag senare skall återkomma till, ställas i motsatsförhållande till medvetenheten. Därmed dock inte sagt att den utesluter mystik, eller att den här utgör medvetenhetens motpol, ''sömnen''. Naivism är ett sätt att se dagens verklighet

utan intellektets inblandning. Mystik gäller däremot en annan och annorlunda verklighet, närmare sömn och dröm, en verklighet med slutna ögon. Jag menar, tvärt emot Franzén, att det i Aspenströms lyrik verkligen finns en spänning mellan medvetenhet och mystik, och att den framkommer i bland annat denna dikt. Vad som komplicerar dikten är, att det omedvetnas betydelse för poeten mitt i texten tycks skifta från djup till yta, det vill säga från mystik till aningslöshet.

Redan med andra radens ord om det som ”på samma gång lockar och skrämmer” anges poetens ambivalens. Denna mellanställning konkretiseras också av positionen vid dörren, på tröskeln mellan två världar. Att den andra världen finns utanför rummets, tidens och lojaliteternas gränser förstår man av avdelningens mitt (raderna 9 till 12), och att den har en mystisk färgning anas av det oåtkomliga leende som är ”all djup religions särmärke”, enligt Kai Henmark.[49] Också detta leende är dock tvetydigt: är det chimärens, oskuldens, extasens eller dödens tecken? För den utomstående finns ingen visshet; att ”betrakta är inte att verkligen sjunka”. I det sistnämnda tangeras en annan av mystikens traditionella symboler, havet, en av Snölegends mest frekventa bilder. I dikten Nattfiske uttrycks till exempel poetens längtan efter ”bländning” med en önskan om att havets hinna skall sönderrivas, och här, i dikten om de sovande, berörs en liknande önskan i orden om havets ogenomträngliga hinna. Som tidigare nämnts tycks det ogenombrutna ofta förbindas med en utebliven hängivelse, kanske för en oreflekterad tro. Vad som skiljer betraktaren från djupet kan därmed vara saknaden av den uppgivelse som är en förutsättning i all mystik.

Från och med andra avdelningen förflyttas tyngdpunkten. Nu är det den seendes egna syner som visas, och här ställs han mot något som snarare liknar blindhet än dröm. Det han beskriver förefaller emellertid besynnerligt overkligt: bevis saknas, de måste ersättas av tilltro, men det är en tilltro som i sista avdelningen sviktar även för honom själv. I bilden av den okända, avlägsna trakten finns också en tvetydighet; en blandning av verklighet – fälten och ladorna – och syndaflodsvision. Övergången sker nästan omärkligt genom bildspråket i ”hässjornas havsgröna [- - -] pråmar”. Med denna nattliga syn har alltså

även seendet fått en dubbel innebörd, dels det varnande klarseendet, dels det inre skådandet, som här framställs med nästan profetiska tonfall. Samtidigt tycks det som om det mystiska hav betraktaren i första avdelningen inte förmådde överlämna sig åt nu själv kommer till honom i form av flodvågen och blandar sig med hans verklighet. Därmed blir hans förkunnelse närmast en subjektiv vision, och ambivalensen skärps. Vad är verkligt? ”Vem skall väcka den andre? / Vem skall uppgå i den andres drömmar?” För poeten återstår det bara att låta frågan klinga ut obesvarad.

Diktens fascination beror inte minst på synvinkelns nästan omärkliga förskjutning, mångtydigheten och blandningen av teman, nästan som om två dikter hade sammanfogats. Här finns i andra delen medvetandet om en hotande katastrof, vilket bland annat visas av likheten med de tvivlande varnarna i berättelsen Skyddsrummet 1946 och Förebud 1953, och mot detta framstår de ”omedvetna” naturligtvis som lättsinniga.[50] Men detta är inte hela dikten, vilket speciellt framgår av dess första del. Frågan om vilken verklighetssyn som gäller, de ”sovandes” eller de ”seendes”, har en långt djupare, närmast metafysisk ton. Det saknar inte betydelse att 1949 också var året för den så kallade tro- och vetandedebatten, där frågan om skilda verklighetssyner var central. Aspenströms inlägg bar den antitetiska titeln Skeptikern och kristendomen, men innebar inget ställningstagande mot tron som sådan. Skeptikern kan, menade han, inte ”uttala sig om kunskapskällor som han själv saknar”. Själv kände han andra lockelser än den kristne gudens, fast han ”som utomstående betraktare” fascinerades mer av ortodoxa bekännare än av deras kompromissande bröder.[51] Orden om ”utomstående betraktare” är värda att strykas under. Aspenström hade redan använt dem i en artikel om religiös litteratur 1943, och de återkommer längre fram.[52] Vad som utmärker första delen av dikten om de sovande är just den utomstående betraktarens position och medvetandet om detta: ”Att betrakta / är inte att verkligen sjunka”.

Den transcendentala drömmen

Som nämnts kan poetens ambivalens i dikten om de sovande framgå redan av dess placering, det vill säga mellan satirerna och de mer visionära dikterna. I dessa avdelningar kan samma ämne nämligen ses ur olika synvinklar. En av satirerna bär namnet Panteisten, och är enligt en sentida kommentar av Aspenström snarast en ironi mot något i honom själv.[53] En av de visionära dikterna, Skådespelarens rum, talar däremot allvarligare om en mystisk helhetsupplevelse:

Skådespelarens rum på morgonen
när klockan skriker sommarljusets
vassa skärvor kastas över golvet
kastas in i drömmens grotta.
Den fräna stanken ifrån dagg och gräs
och minnet av en annan
större friskhet.

Ja alla dagars födelse i smärta
när blodet börjar sorla kroppen
sågas upp i sina fyra lemmar
fyra viljor eller vindar.
Den svåra återresan mot dig själv
och de förbrända stränderna
kring floden.

Och vågorna som ännu sköljer rummet
och rösterna som viskande berättar
om dödens kärleksbädd och en försoning
djupare än havet.
Och allt försjunker i sin egen bild
och ingen jagar någon främlings spår
i sanden.

Förvandlingen som sedan ändå sker
när drömmens sötma lämnar blodet.
Hur ljuset sakta övervinner mörkret
och den som sovit avstår sömnens renhet.
Hur skådespelaren med omsorg sminkar sig
och nästan leende ses skynda in
på scenen.

Också denna dikt handlar om sömnen, men nu är det omedvetnas företräde uppenbart. I första strofen kan man till exempel erinras om Bretons drömsyn, där uppvaknandet alltför hårt sägs bryta förtrollningen och därför blir svårt att uthärda.[54] Därtill ställs ”drömmens sötma” mot verklighetens påfallande brutalitet: klockan *skriker,* sommarljusets *vassa skärvor kastas* in, och kroppen *sågas upp* i sina fyra lemmar. Det är bokstavligen en fragmentering som äger rum, och en förvandling som gränsar till förfalskning. När den vaknande sminkar sig innan han skyndar in ”på scenen” är det i utsagd kontrast till ”drömmens renhet” där ”allt försjunker i sin egen bild”. Redan detta antyder en mystiskt färgad syn på drömmen, och det förstärks av vågorna som är en erinran om ”dödens kärleksbädd och en försoning / djupare än havet”. Med detta antyds alltså en jagutplåning med positiva förtecken.

Något förbryllande i sammanhanget är titeln samt slutet. En yttre ledtråd till skådespelarmotivets betydelse kan finnas i artikeln Diktaren och skådespelaren (BLM 10/1955), där tanken att poeten ger röst åt olika jag inom sig kompletteras med orden:

> Vem har i sin tur skapat dem, varifrån härstammar de ytterst? Ingen människa är självhärskare. Även den irreligiöse tycker sig ibland ana, att det i mörkret bakom scenen döljer sig en dramaturg, i vars rollista vi alla står upptagna och vilken föreskrivit oss våra entréer och sortier och de repliker som däremellan skall uttalas. Det som vi med möda fann och trodde vara vårt eget var oss endast anvisat.

Själens rollspel är en vanlig metafysisk liknelse, inte bara hos Shakespeare och Calderon. I upanishaderna talas till exempel om skådespelet av vaka, dröm och drömlös sömn, och en liknande bild finns hos Plotinos, vars tänkande för övrigt kan ha rötter i indisk mystik.[55] I hans världsbild är denna verklighet lika väl som teaterns en skenbild, en ofullkomlig avbild av idéernas värld. När man vid födseln ges en ”roll” innebär det att man förflyttas till sinnevärldens förgänglighet och motsägelser, det senare eftersom vi tänker i språkets motsatser och avgränsande termer. Fria från tid, rum och tänkande lever vi däremot i helhetens värld, den som vi nu bara i drömmen eller vi-

sionen kan nå.

Detta har ju onekligen likheter med den citerade diktens kontrast mellan drömmens helhet och dagens fragmenterade tillvaro; mellan det nattliga havets försoning och morgonljusets skärvor. Dikten behöver dock inte knytas till just Plotinos, även om Aspenström tidigt känt till hans filosofi,[56] utan en liknande tolkning kan göras exempelvis i anslutning till Jung. Enligt dennes drömsyn lever det så kallade kollektiva omedvetna ett slags "grottillvaro" i våra själar under dagen, men stiger i drömmen åter fram och låter oss komma i kontakt med naturen inifrån, utan medvetandets förmedling. Det direkta i denna naturupplevelse understryks av en jämförelse med medvetandets förbindelse med omvärlden. Det sker genom den så kallade Persona, ett grekiskt ord som betyder mask, det vill säga den mask antikens skådespelare bar på scenen.[57]

Även med denna drömsyn har Aspenströms dikt alltså beröringspunkter. Bilden av jaget som en skådespelare kan föra tankarna till Persona-begreppet och dess skådespelaranknytning, och en annan parallell finns i diktens syn på drömmens naturrelation. Ljusets skärvor "kastas in i drömmens grotta" tillsammans med "den fräna stanken ifrån dagg och gräs / och minnet av en annan / större friskhet" – det är ett tydligt uttryck för det omedvetnas mer direkta verklighetsbild. Likheten stöds dessutom av att Aspenström vid flera tillfällen uttalat sig om drömmen som en kunskapsakt, på 70-talet i direkt anslutning till Jung.[58] Det kanske bästa exemplet på hans egen drömsyn finns i Motsägelser, där han nämner hur mystikens sinnestillstånd kan skymta genom tillvarons sprickor: "De som menar sig tomhänta har om inte annat sina drömmar, det kan vara mer än de tror och vågar erkänna":

> Redan som barn, långt före läsåldern, kan vi uppleva heliga närvarotillstånd och undfå drömvisioner, präglade av en sådan uråldrig tyngd och mättnad, *en sådan arkaisk hemkänsla*, att det är gagnlöst att försöka reducera dem till spegelbilder av dagens fladdrande tillvaro. I den praktiserade psykoanalysen har drömlivet degraderats till betjänt åt medvetenheten, självkännedomen. [- - -] *Jag menar* [- - -] *att det finns ett djupare liggande drömliv, ett djupare och inte enbart individuellt medvetande*, och att läkande örter kan plockas även på de fälten. (s 33f, mina kurs.)

Inte heller Jung bör dock knytas för hårt till Aspenströms drömsyn eller till hans dikt. Visserligen har Jungs tänkande rötter i den platonska mystiken, men det väsentliga är varken likheten med Plotinos eller Jung, då något utmärkande för både Aspenström och mystiken är det odogmatiska. Vad jämförelserna främst avser är att framhäva hur nära dikten står en mystisk världsbild.

Vad som ytterligare bör understrykas är, att problematiken i Skådespelarens rum inte kan gälla bara Snölegends tankevärld. Gör man en kronologisk utvikning till Hundarna (1954) finner man uppvaknandet skildrat på liknande vis i dikten Jag måste leva här:

> När jag vaknar är hon borta.
> Spåren i sanden, nästan osynliga
> som efter ödlor
> eller lätta virvelvindar.
> Mörkt reser sig själarnas berg
> i fruktansvärd stillhet.
> Jag vänder om – ur stånd
> att längre följa henne.
> Jag måste leva här bland hundarna.

Det är en gåtfull dikt, där inte minst "hundarna" i sista raden kan förbrylla. Symbolen förekom första gången i Snölegend, i dikten Ord – den lilla flocken av hundar, där betydelsen alltså utsades redan i titeln. Enligt Göran Printz-Påhlson, som i en berömd essä uttolkat hundsymboliken, betecknar den dock i Hundarna inte enbart orden – en förment vacklan som han kritiserar. I titeldikten menar han att den står för människorna, och i den här citerade dikten för "den reella och grymma världen av sociala relationer".[59] Alltså innebär diktens slutrad för honom att poeten "som människa inte vill acceptera en annan verklighet", och att han som diktare inte vill "hämta sitt material utanför verkligheten". Liksom Lars-Olof Franzén tycks Printz-Påhlson därmed se Aspenström mer som poetisk realist än som mystiker.

Vad som till att börja med kan ifrågasättas är Printz-Påhlsons tolkning av hundarna i denna dikt. Att dessa även i Hun-

darna kan förknippas med ord antyder ett brev till Gerard Bonnier i februari 1953, det vill säga under bokens tillkomst, där Aspenström önskar att dikterna ”vore som hundar, att man bara hade att vissla på dem”. Till detta kommer, att även symbolens incitament kan ha varit förknippade med språket. En impuls kan Aspenström ha fått i Sivar Arnérs artikel Försvar för dikten, där litteraturens dokumentariska sida avfärdas med orden: ”Sådant kallas i stället reportage, strängt taget samma ord som apportering. Men dikt är inget hundgöra”. Eftersom artikeln trycktes både i 40-tal (3/1944) och i Kritiskt 40-tal (1948) bör Aspenström som redaktör ha läst den vid två skilda tillfällen, och bilden av litteraturens hundlika verklighetsapportering kan omedvetet ha bitit sig fast. En annan och viktigare impuls kan ha kommit från Kafkas berättelse Den sanningssökande hunden, som 1945 översatts till svenska. Även där tycks hundarna associeras med orden, främst som symboler för ”vetenskapens” och ”besvärjelsens” skilda språk och verklighetstolkningar (s 61f). I berättelsen talas å ena sidan om hundarnas lagbundna, analytiska disposition och deras vetenskap (s 23), å andra sidan om de fritt svävande ”lufthundar” som tydligen företräder konsten (s 40ff) samt om de ”musikhundar” som hänger sig åt en närmast mystisk musik (ss 13ff, 84ff). Intressant är, att denna avvägning mellan ordens begreppsliga sida och deras melodiska magi, ”besvärjelsen”, liknar den i Aspenströms artiklar om ”besvärjelselyriken” 1950–52.[60] Då Aspenström 1949 också refererar till berättelsen i en recension, alltså samtidigt som hundarna dyker upp i hans egen poesi, är det inte osannolikt att han känt igen sig i bokens problematik och att den omedvetet associerats med hundmetaforen.[61]

Tillämpas denna tydning på Hundarnas dikter kan hundbilden, tvärt emot vad Printz-Påhlson anser, ha samma grundbetydelse. För att börja med titeldikten antyder redan beskrivningen av hundarna att det är frågan om ord och inte poeter: de reser ragg, snappar åt sig gnistret från en stjärna eller kvider som ett barn. Tolkas detta som ord kan det gälla såväl motiven som stilarterna, medan bilden snarast blir kuriös om den skall gälla människor. I det nattliga landskapet kommenteras hundarna vidare med orden: ”maktlösa är de, / deras törst kan inte stillas här”. Som ordmetafor kan detta alltså betyda, att orden

inte förmår gripa en nattlig eller rentav andlig värld. Hundarnas törst får på detta vis en paradoxal innebörd: samtidigt som hundarna betecknar ord tycks de, liksom hos Kafka, kunna längta efter en begreppslös värld.[62]

Samma betydelse kan ges även den tidigare citerade dikten, Jag måste leva här. En fråga som då inställer sig är, vem första radens "hon" syftar på. Printz-Påhlson tyder henne som en försvunnen musa eller Beatrice, men eftersom det är frågan om ett uppvaknande kunde man också se henne som en representant för drömmen, det omedvetnas och de mystiska upplevelsernas sändebud. Så plötsligt brukar drömmar försvinna, och sanden där spåren söks – för övrigt en parallell till tredje strofens slutrad i Skådespelarens rum – associeras lätt till strandens gränszon. Att det kan gälla ett inre landskap visar även "själarnas berg", förbindelsen och muren mellan två världar. Vad som emellertid starkast, om än också mest dolt, talar emot Printz-Påhlsons tolkning är sjunde och åttonde raden. De ansluter nära till ett citat ur en av den indiska mystikens grundtexter, Taittirya-Upanishad, där det talas om "den värld, inför vilken orden vända om, ur stånd att nå den". Citatet återfinns i Aspenströms anteckningsbok från 1953, och har alltså varit aktuellt då Hundarna skrevs. Med detta tycks dikten i ett slag få en esoterisk anknytning av samma slag som i Skådespelarens rum. Enligt hinduismen är den enskilda själen innerst identisk med en gudomlig världssjäl, som den i sömnen kan förenas med. Vid uppvaknandet ingår vår egen själ dock åter i sinnenas illusoriska värld, där även orden hör hemma.[63]

Av återkomsten kan man alltså dra slutsatsen, att detta motiv uttrycker en central föreställning hos Aspenström. Även i Snölegend kan för övrigt den indiska mystiken ha funnits i bakgrunden: dikten Panteisten syftar sannolikt på Svetasvara-Upanishadens ord om sammanvigningen med den gudomliga Maya och hennes barn – floder, berg och stenar. I manus bär dikten nämligen det vediska namnet Tat twam asi, en formel som i samma upanishad sammanfattar människans enhet med alltet.[64] Det vore emellertid lika missvisande att dogmatiskt knyta dikterna till den indiska mystiken som till Plotinos eller Jung, eller över huvud taget till en enskild lära. Det omedvetnas förbindelse med en annan och ursprungligare värld är helt en-

kelt en av den mystiska transcendensens mest karakteristiska drag.

Den magiska dikten och kravet på uppgivelse

Drömmen är inte vår enda förbindelse med en annan värld. Också dikten kan ses som en mystiskt orienterad kunskapsväg, även om det då är andra språkfunktioner än de refererande som betonas, främst tonfall och rytm, liksom det är andra processer än eftertanken som föder de magiska orden, främst trancen. Denna magiska inställning till orden är på intet vis ovanlig i modernismen, utan har tvärt om präglat en viktig poetisk linje alltsedan Rimbaud.[65] Det var den Lars Englund åberopade när han i 40-tal (2/1947) satte den lyriska besvärjelsen mot "40-talismens" intellektuella diktspråk, och det var den som i stor utsträckning kom att prägla det lyriska 50-talet. Aspenströms dragning till den magiska dikten var dock tidig, och hade avsatt spår i Skriket och tystnaden långt innan Englunds artikel publicerats. Kanske var han här delvis inspirerad av Christer Linds nämnda antologi över primitiv poesi, Stigen och regnbågen (Helsingfors 1943), den för Aspenström "överskuggande litterära upplevelsen" under 40-talet.[66] I inledningsdiktens slutrop "ALDRIG ALDRIG SKALL DU UPPSTÅ" tycker man sig exempelvis höra ekot av en indiansk dikt ur antologin, där mönstret "Aldrig skall" upprepas tre gånger (s 148f). På liknande sätt är det med slutdiktens upprepningar: "Se på zebran / i skräddarspegelns mittpunkt! / Se på spindeln / i kristallens nerver! / Se på hunden / i den belysta gränden!", och, lite längre fram: "När på torget fångarna, / när på torget zebror, spindlar, hundar, /när på torget alla samlas". I Linds bok heter det mycket besläktat: "Se blott blodet som flyter, / Se på barnet, som skriker. / Se blott gråspindeln, den stora förtrollarn", och "När natten helt sig i svart fördunklat, / När solen har svunnit hän, / När natten helt sig i svart fördunklat" (ss 44, 85).

Också apostroferingar av typen "O måne", "O trollkarl", "O regnbåge" går igen hos Aspenström: "O barn /o grässtrå/ o trygghet utan gräns" (Att stå på en planka); "O dvärgar dvärgar" (Aldrig vara med när fågeln lyfter); "O svindlande minne" (Någonstans i en sommar).

Man kunde ha väntat sig att samma mönster skulle upprepas i Snölegends gestaltning av det omedvetna, men så har inte skett, inte på samma sätt. Här har tonen dämpats till ett drömskt, inåtvänt mummel, och i stället för de högljudda invokationerna är omtagningarna nu införlivade med poetens egen röst. Formeln är inte längre den åkallande magins, den är snarare trancens.

Förändringen framgår klarast av de två böckernas inledningsdikter. Där upprepningarna i Skriket och tystnaden var en direkt parallellism, en retorisk understrykning som höjde tonen, är det i Snölegend tvärt om. Här flyter de entonigt fram som en liturgi, utan versaler och skiljetecken, och här blandas de redan utsagda orden med de nya i en dyning som mjukt sluter sig om diktens tidvattentematik. Omtagningarna sker enligt mönstret AB, BA, som en andning: "de levande träden ingår bland de döda träden / de döda träden ingår bland de levande träden". Temat är i båda dikterna döden, men med den annorlunda gestaltningen har också ett annorlunda synsätt följt. Skriket och tystnaden ropade bokstavligen med versaler ut dödens slutgiltighet, och detta de levandes skrik följdes av en kontrasterande tystnad. Snölegend låter däremot liv och död närma sig varandra, utan ett skiljetecken; skriket dämpas och tystnaden skruvas upp, tills de gemensamt ingår i en enda rörelse, förenade av "tidvattnet vattnet som ständigt vandrar / mellan den övre stranden och den undre stranden".

Hur denna böljerörelse väver in ordet i en magisk verklighet har Walter Dickson visat i sin analys av dikten.[67] Men han visar samtidigt hur drömverkligheten omärkligt kan brytas av rena förnuftsyttringar, och hur alltså medvetandet, om än detroniserat, finns kvar. Efter de första två raderna avges ett klart förstående omdöme över deras växelrörelse: "om dessa vågor skulle en av sångerna handla", och ett liknande brott finns i sista strofen:

men min törst är större än havet jag tänker
uppsöka min kropp och sammankalla mina drömmar
jag ber de levande och döda att lämna detta rum

Här kommer orden "jag tänker" som en cartesiansk självständighetsförklaring, skriver Dickson, omärklig genom sin fortsättning och förändring i raden därpå. Dikten handlar med sin havstematik om en jagutplåning liknande den i Skådespelarens rum med dess ord om "dödens kärleksbädd och en försoning / djupare än havet". Inga riktmärken eller konturer finns, ingen positionsbestämning: "ja jag är närvarande här men jag vet inte platsen". Med den sista, nyss citerade strofen faller därför skuggan av en motsägelse över dikten då gränslösheten överskrids av ett medvetande, ett jag.

Detta medvetande gör sig påmint också på ett annat sätt. Det drömska flöde som vid första anblicken kan erinra om surrealismen visar sig vid närmare granskning ha en både logisk och komprimerad struktur, som klart skiljer den från surrealismens associativa och expansiva teknik. Man misstänker därför att versaler och skiljetecken tagits bort i ett senare skede av diktens tillkomst, som ett avsiktligt medel att gestalta gränslösheten och inte som ett sätt att låta det omedvetna tala ostört.[68] Här bryter sig Aspenströms hållning inte bara mot surrealismen, utan också mot den magiskt orienterade poesin, där kunskapen nås i trancen, inte i eftertanken. Det är bland annat denna tanke som ligger bakom surrealisternas betoning av sinnessjukdomen och passionen, och som dessutom kan förklara deras dragning till död och självförstörelse.[69] En liknande tanke tycks Aspenström uttrycka på ett par ställen. I en artikel 1949 påpekar han hur trancen blivit "en angelägenhet för sinnessjukhusen",[70] och i dikten Syskon 1952, tillägnad "dem vi utstött och kallar sinnessjuka", förefaller temat vara mötet mellan dessa och poeten i en besläktad värld: "Vi möts varje natt under den ärgiga månen. / Vi dansar under träden. Vi kysser varandras ögon. / Vi tyder viskande varandras drömmar". Men denna gemenskap är inte total: i gryningen bryts den, kanske med medvetandets återkomst, och därmed tycks den delade trancen för poetens del inskränka sig till just nattliga möten.

Vad det här handlar om är alltså åter mötet mellan omedve-

tet och medvetet, där det senare inte vill ge efter. I drömmen har det omedvetna hemortsrätt, men att ge sig det i våld även i dagens och diktens verklighet bär emot. Att detta är ett centralt problem för Aspenström framgår av att det får avsluta den stora essän Poesi och besvärjelse (1952), där diktens krav på uppgivelse omringas av ett stort ”men”:

> Men hur svårt är det inte att ge efter där vi vet att vi borde. Att uppge sin vilja, sin utvändighet, sin symmetri, sin hemvanda röst. Att inte i onödan blanda sig i och ha fingrar med i spelet. Viljan, den store despoten, kräver aktier i känslan, så många som möjligt, majoriteten! Och på så vis är det med ljuset och mörkret, vakan och drömmen. Även vi som lever i diktens förstäder vet dock att vad som fordras är en hängivelse utan villkor, en obetingad hörsamhet. Vi jämkar oss fram i stället för att välja. Sålunda bedrar oss till och med vår självbevarelsedrift. Vad är det vi fruktar, då så många har sagt oss att det alltid är på den andra sidan uppgivelsen man finner sig själv?
>
> Men kanske har vi misstagit oss även i detta.

Hela resonemanget väger mellan uttryck som ”att uppge sin vilja”, ”hängivelse utan villkor”, ”en obetingad hörsamhet” och de formuleringar som visar tveksamhet, ”vår självbevarelsedrift”, ”Vi jämkar oss fram i stället för att välja”, och slutligen det gåtfulla ”vi som lever i diktens förstäder”. Den sista meningen förefaller kanske lite utanför resonemanget, men att just den är central i Aspenströms poetik visar dess återkomst i andra sammanhang. Ett exempel är ett odaterat brev till Kai Henmark 1959, där diktens krav på hängivelse åter tas upp:

> Dikten pekade bort mot ett utommänskligt liv, en sinnesförvirring och ytterst döden, jag hade inte mod att betala det priset utan ville leva kvar i mänskliga sammanhang, hur skröpliga de än var, men därigenom uppstod eller accentuerades denna förnimmelse av halvhet, av oförlösthet, av oförmåga att leva och oförmåga att dö, [- - -] av *förstadstillvaro avbruten av försiktiga nattliga raider in mot stadens centrum, där den fullständiga hängivelsen, där stupstocken tronar på det öppna torget.* (min kurs.)

Sinnesförvirring, dödsnärhet, ett utommänskligt liv – så tycks den fullständiga hängivelsen gestalta sig, en utplånande bränn-

punkt som samtidigt är ett gemensamt centrum. Man kan förstå att denna totalitet både lockar och skrämmer, och att tveksamheten inför den kan framstå som halvhet. Bilden av poetens ''förstadstillvaro'', hans gränsliv, blir här med ens inte bara begriplig, utan också belysande. Det är genom ''nattliga raider'' som han får sin kunskap om detta gemensamma centrum, och det försiktiga i hans hållning motiveras av ''stupstocken'' i stadens mitt. Hur knuten bilden för Aspenström är till hela problemet understryks av att den åter dyker upp i två intervjuer, den första med Lars-Olof Franzén 1972 (DN 8/4):

> Jag känner att jag aldrig verkligen varit diktare. Men jag har varit så nära att jag vetat vad det skulle innebära. Den verkliga poesin finns alldeles i närheten av döden. Men jag ville också leva och ha kontakt med människor. Jag är som en som står i en förort, poesins förort, och kan se in mot centrum, där en väldig ödeläggelse äger rum.

Ett decennium senare, 1983, används samma bild: ''I centrum finns döden, finns den totala förvirringen. Att leva, att vilja leva kvar är att vara förortsbo''.[71]

Med denna återkommande sammankoppling av dödens ''ödeläggelse'' och ''den verkliga poesin'' knyts också trådarna till ett annat tema hos Aspenström, nämligen katastroftemat, där samma ambivalens mellan lockelse och fruktan kan spåras. Därmed kan bilden av förstadsbons förhållande till stadens ödeläggelse associeras även till en berömd dikt i Snölegend, Den ni väntar passerar inte förstäderna:

> Som i den klara oktobernatten
> när de från norr kommande leoparderna
> genombryter horisonten
> och man samlas på torgen för att bedja
> eller endast för att tyst betrakta.
> Varför spärrar ni förstädernas gator?
> Den ni väntar passerar inte förstäderna.

I denna dikt, en av de mest analyserade i modern svensk poesi, har vissa uttolkare betonat katastrofhotet och utsatthetens vanmakt, medan andra i dikten sett en religiös problematik, signalerad av orden om bön och betraktelse. Kanske helt enkelt båda

tolkningarna är relevanta. I en kommentar 1952 har Aspenström berättat, hur två bilder i dikten har sammanflätats: dels den av norrskenet, som i hans ögon liknade rovdjur, dels den av krigstidens invasionsspärrar i förorterna, som knappast skulle ha skyddat för ett luftangrepp. Närheten till kriget understryks av, att dikten troligen skrevs redan 1946, vilket bör ha tillfört stadsmetaforen en hotkänsla.[72] Vad som gör den senare särskilt intressant är dock, att den samtidigt har en nyckelroll i ett par religiösa sammanhang. I Johannes Uppenbarelse 21:22 skildras till exempel hur den inre staden skådas när alla insegel brutits och alla basuner förklingat, och på liknande sätt används bilden i upanishaderna.[73] Denna mystiskt-religiösa anstrykning stärks också av en jämförelse med dikten om de sovande i Snölegend. Där tycktes den havskänsla betraktaren tvekat inför slutligen komma till honom som en flodvåg i hans vision, medan det här snarast är en från himlen kommande övermakt som står mot de betraktande. Det är också nästan samma ord som anger skiljelinjen mellan dem och denna gåtfulla makt, nämligen det så viktiga ”genombruten”. I dikten om de sovande heter det i första avdelningen med dess tveksamhet: ”Obruten / ogenomtränglig ligger havets hinna”, och i den andra, visionära: ”Bergets front är genombruten”. Här, i Den ni väntar, tycks de bedjande vänta att någonting plötsligt ”genombryter” horisonten. I båda dikterna förefaller detta genombrott till lika delar vara förknippat med hot och lockelse, och i båda låter det sig tolkas även på ett inre plan. Kanske till och med detta inre är avgörande. Som Hans Ruin framhållit beskrivs mystikens upplevelser ofta som att något eller någon ”genomflyter”, ”genomlyser”, ”genomgjuter”, ”genomgår” och framför allt ”genomtränger” själen. Det är också, skriver Ruin, med ordet ”genomtränga”, det franska ”pénétrer”, som Henri Bergson åskådliggör hur själen då den verkligen lever skjuter sig befruktande in i nuet.[74] På annat ställe citerar Ruin Karl Joëls definition av mystikens hängivelse som ”ögonblicket av fullbordan *då individens fördämningar genombrutits och det främmande innehållet strömmar in*” (s 38, min kurs.). Visserligen får det ”genombrutna” hos Aspenström inte bara tolkas på detta sätt, men det kastar ändå ljus över en mystisk-religiös problematik i Snölegend. Från medvetandets synvinkel förknippas genombrottet

med hot och katastrof, medan det ur det omedvetnas perspektiv snarare för tankarna till hängivelsens lockelse. På samma gång får en förskjutning i ordets användning sin belysning. I Skriket och tystnaden, där ordet ”genombruten” ofta tycks förknippas med den omöjliga hängivelsen för en idé, har det nästan genomgående en positiv laddning, som en kontrast till vanmakt och bundenhet. Att ordet i Snölegend knyts till en större ambivalens kan bero på att det nu mer förknippas med mystikens *uppgivelse*. Här har medvetandet inte längre någon plats, till skillnad från i idealet, och här gäller det individens egna fördämningar och gränser. Därmed kan det förknippas med både natt och död och ställas i kontrast till det ”betraktande” som utgör det enda försvaret för genombrottet, både i dikten om de sovande och i Den ni väntar.

En kort exkurs om naturmystik och naivism

Som tidigare sagts har det omedvetna för Aspenström flera aspekter, inte bara mystiken och det transcendentala. Det är till exempel uppenbart att han även i naturkänslan och i naivismen ser en motpol till det rationella. I Myten om människan framställdes frestelsen att ”välja sömnens uppgivelse” och ”att slå sig ner i gräset” som två parallella motvikter till Sisyfos' medvetenhet, och i Frestelsens nocturne (Skriket och tystnaden) kunde den lockande brunnen knytas till både själens omedvetna djup och till naturen. På liknande sätt kontrasterar han naivismen och en intellektuell attityd: i artikeln Om det naiva (MT 5/3 1951) ser han i naivismen ”ett sätt att stå öppen, ett hjälpmedel för konstnären att bistå fantasin och att skydda känslan mot den alltid hotande intellektuella förfrysningen”. Surrealismen hade på sitt sätt försökt bistå fantasin och återerövra, ”för att inte säga våldta”, inspirationen. Mellan surrealism och naivism finns dock en viktig skillnad, påpekar Aspenström:

> I sitt förhållande till världen är naivismen mindre destruktiv än surrealismen. Den förstorar och förminskar, företar djärva omflyttningar i tid och rum; men den upplöser inte tillvaron i splitter. Den är för innerligt fästad vid detaljerna för att våga kasta hela den yttre verkligheten överbord.

Vad citatet belyser är den kanske avgörande skillnaden mellan Aspenström och surrealismen: hans "medvetande" bottnar till stor del i hans verklighetskärlek, i viljan att "också leva och ha kontakt med människor".

Nästan som en illustration till artikeln om det naiva vill man beskriva dikten Målaren Rousseaus avfärd från livet i Litania året därpå (1952). Rousseau nämns för övrigt i artikeln, hur han vårdar sig om varje blad som om det varit hans barn. I dikten finns samma kärleksfulla exakthet, inte bara i fråga om "de tusen gröna löven"; det nämns också att hjulångaren som skulle hämta kistan kom plaskande "strax efter klockan sju". Men dikten är ändå inte någon helt naiv tavla. Tempus är imperfektum, den troskyldige målaren är död, och den avslutande passagen är en bön till "tvivlets och katastrofernas Gud" att inte störa honom i hans oskuldsfulla tro. Därmed ställer sig poeten själv utanför tavlan som en tvivlande betraktare.

En liknande känsla av utanförskap finns i dikten För oss skall havet aldrig uppenbaras i samma samling:

> Du frågar mig ofta om djuren
> och de lyckliga djurens ögon.
> – –
>
> Det stod ett olivträd vid stranden.
> Dessa träd har en topasfärgad skugga.
>
> En vattenåder lekte mellan stenar.
> I ett skjul bodde några lövkärvar.
>
> Dit samlades djuren dag efter dag
> vid hetaste timman, när ljuset störtar.
>
> Hur utan lystnad, utan smärta,
> hur havet speglades i deras ögon!

Själv såg jag aldrig detta hav.
För oss skall havet aldrig uppenbaras.

Kanske är djuren lyckliga på grund av att de omedvetet företräder den kunskapsteoretiska realismen, att de inte saknar en annan värld och inte heller kan göra det. Eller kanske beror det tvärt om på att de redan lever i samklang med denna andra värld som betraktaren saknar. Att deras hav inte återfinns i vår geografi blir vid närmare eftertanke uppenbart – betraktaren ser det inte, och kommer tydligen inte heller att göra det. Vad som utestänger honom från havsupplevelsen anas bara genom en lätt tempusförskjutning: allt är här förfluten tid, ett minne, utom den rad som rör konst och fakta – ”dessa träd har en topasfärgad skugga”. Det är en vemodig ironi, att vad som förmedlar bilden till läsaren och lyfter den till dikt också är det som fjärmar poeten själv från upplevelsen. Det är den reflekterande och nyansletande konsten.[75]

Det finns emellertid också ett par dikter av Aspenström som verkligen kan sägas vara odelat naivistiska, till exempel Barnslig dikt i Hundarna (1954):

Vindkatten vid sovdags
gäspar, snurrar runt,
reder en bädd i gräset.
Trollsländan gnistrar ej mer.
Modern har ropat för tredje gången.
Barnet tar avsked av sjön.
Skogen står luden och svart.
Hem flyger skatan
med månen i gapet.

Här finns ingen ”mening” och ingen kommentar. Verkligheten serveras direkt genom ett halvdussin olika detaljer som inte motsäger varandra, inte ”splittrar” verkligheten. Skildringen kunde vara ett barns – dikten är tillägnad Aspenströms dotter – med enkla, korta meningar och ett nära perspektiv. Månen tas ner genom att ur barnets och skatans synvinkel bli ett blänkande föremål av teskedsstorlek; vindens rörelser blir en kattunges. Allt är rent visuellt, utan tankar och tolkningar eller längtan till någonting annat.

Kanske naivismen, liksom surrealismen, egentligen hör hemma just i det renodlat visuella. Som Aspenström påpekar i Motsägelser (s 120f) är det lättare för det naiva sinnet att komma till sin rätt inom bildkonsten än i poesin, vilken sällan är oreflekterad på samma vis. Den naivistiske konstnären syftar enligt Aspenström inte heller främst till att skapa något nytt och unikt, utan till att återge något som redan finns, ofta osorterat och opolerat (s 126). Detta osorterade delar naivismen för övrigt med den renodlade surrealismen, och för dessa båda "ismer" kan den till sin natur strukturerande poesin alltså sägas vara ett andra klassens medium.

Kan nu Aspenström med sin ständigt uppdykande medvetenhet själv kallas naivist? Ja, med viss rätt. Den odelat naiva människan är ovanlig, påpekar han i Motsägelser:

> Bellman, Stagnelius, Almquist, Strindberg, Fröding, Sjöberg, Martinson, är de naiva diktare? Nej, de är diktare som *bland annat* också skrivit naiva verk, och naiviteten i de verken är inte mindre genuin än i verk av odelat naiva diktare, som bara behärskar ett ämne och en stil. (s 128f)

Och hur skulle en renodlad naivism för övrigt vara möjlig i dagens läge, undrar Aspenström i sin naivism-artikel 1951: "Hur skulle den västerländska människan, som så starkt upplevat medvetenhetens kris (denna medvetenhet som på samma gång är hennes stolthet och plåga) plötsligt kunna lägga den ifrån sig – som om det bara vore en gammal vinteröverrock?"

Medvetenheten, drömmens omedvetenhet och naivismens närhet till det omedvetna bildar alltså för Aspenström en triptyk. Om drömmen är det omedvetnas nattliga sida kan naivismen sägas vara dess sinnliga och dagvända sida, och dessa båda tycks under 50-talet alltmer legeras i hans språk och tankevärld. När temat från Att sova eller inte sova åter dyker upp i pjäsen Poeten och kejsaren (1956) är det påfallande hur Sisyfos' frestelse att "slå sig ner i gräset" och att "välja sömnens uppgivelse" har vävts samman.[76] I den nya pjäsen är det kejsaren som förbjudit sömnen, och han företräder alltså samma "vakenhetsmoral" som de seendes revolutionära regim i Att sova eller inte sova. Däremot kan den sovande Poeten inte utan vidare knytas till den motsatta sidan. När det revolterande "so-

vande" partiet i honom ser en bundsförvant, tillhörig "den rätta sidan", värjer han sig: "Vad jag vet tillhör jag varken rätsidan eller avigsidan. Jag tillhör mig själv, om ens det". Både dröm och klarsyn behövs för hans uppgift: att skriva en dikt om vindens sus i vassen. "Det gör man inte i en handvändning. Man måste studera, iakttaga, tänka över. Hur låter det när vinden går genom vassen? Susar? Brusar? Rasslar? Vyssjar? Hyssjar? Viner? Fläktar? Frasar? Allt det och mycket annat!"

Skillnaden mellan de två pjäserna framgår redan i titeln. Där Att sova eller inte sova för tanken till Hamlets intellektuella tvekan associeras Poeten och kejsaren i stället till poesins och sagans värld. Genom att huvudpersonen i den första pjäsen kallas Den sömnlöse förbinds han med en hållning, vakenhetens, medan han i den andra pjäsen helt enkelt kallas för Poeten. Det är uppenbart att han nu står närmare de sovande än vad huvudpersonen i den första pjäsen gör, men han tycks också mindre absolut i sin inställning. Poeten är här oavhängig.

60-tal och 70-tal – protest och lekfullhet

Det kan vara givande att kasta en blick, om än kort, på det svenska 60-talets poesi, då denna utgör en stark kontrast till 50-talets lyrik. I en essä 1963 utdömde Göran Palm "den gamla metafysiska aristokratmodernismen", och i en debattinledning samma år efterlyste han en dikt som speglade den moderna världens häftiga rytm och "högtalarröster".[77] "Det är på dagen, på arbetstid, som vårt samhälle fungerar, bullrar och rör sig för full maskin, men händer det att poesin skildrar samhället tycks den oftare skildra det som är skymning och natt än det som är dag", menade han. Karakteristiken blev mycket snart ogiltig, då poesin från början av 60-talet påtagligt kom att röra dagens verklighet. Det talades om 60-talet som ett nytt 40-tal, "medvetenhet" blev nu åter ett av de stora honnörsorden, och konstnärsrollen intellektualiserades på nytt.[78] På samma gång kunde

en tilltagande dogmatism och intolerans nämnas, som kom att stå i stark kontrast till Aspenströms dubbla hållning, och mycket i hans diktning fick därför under 60-talet karaktär av försvar eller försynt protest.[79] I Trappan (1964) visas i en dikt hur både natur och myt har landsförvisats från poesin (Vinden), och i en annan (Hjärtat) sägs det rent ut: ”Hjärtat är inte modernt”. En tredje dikt börjar nästan förekommande med orden ”Jag är ingen opolitisk person”, innan protesten förs fram: ”Men jag vill inte med den stora drömmens sax / klippa sönder den mindre drömmens väv” (Staden). Den ”stora drömmen” är här troligtvis av politisk art; det var den från mitten av 60-talet.

Framför allt är det ändå i diktsamlingen Inre (1969) och essäboken Skäl (1970) som protesten kan märkas. Inriktningen anas redan av titlarna; Skäl är en homonym, och det själsligas betydelse betonas i båda böckerna. I Inre kräver poeten till exempel texter om uppståndelse på demonstrationsplakatens baksidor, och han finner nu demonstrationsledarna ”alltför medvetna”:

Våra gurus i första ledet,
pojkarna med skinnmössorna,
är bättre tanke-tänkare än vi.
Vi i de bakre leden
är bättre känslo-tänkare än de.
(Anteckningar före avmarschen)

Mot tanke-tänkarnas paroller och talkörer ställs i en annan dikt, Hypnos för människoharar, poetens stillsamma maning till känslo-tänkarna:

Var inte rädd för stillheten.
Böj dig inte för dem
som stormar mot stillheten.
Var inte rädd för suset i den inre skogen,
för halvtonerna, kvartstonerna,
bortdöendet,
som kan vara en begynnelse...
Den inre skenbilden är inte lögnaktigare
än den yttre vrångbilden.

Här närmar sig Aspenström åter ett formelartat språk, lågmält, allittererande och upprepande – orden ”var inte rädd” återkommer sju gånger. I synen på bortdöendet som en begynnelse och i den skeptiska hållningen till ”den yttre vrångbilden” känns också en mystisk tankegång igen. Samtidigt finns i dikten en talspråklig enkelhet och en samtidsanknuten protest som avviker från den magiska dikten: hypnosen är avsedd att inge mod inför ”de tongivande”, ”de bättre vetande” och ”tornspirornas /tuppar och kors”. Protesten gäller uppenbarligen detsamma som när Aspenström i Motsägelsers nyutgåva 1968 nämner ”det ytans evangelium som nu predikas till höger och vänster”: ”Måste jag upphöja ögat till mina sinnens primadonna? Förakta det inre öga som jag i likhet med andra är utrustad med och som tidvis kan vara mycket livaktigt, särskilt i nattens drömmar?” (s 162).

Samma polemiska tendens skymtar i en lång prosadikt, De gamla packen (Inre):

> Hellre en egyptisk huskatt, doppad i saltlake, virad i trasor, gravlagd i en masstillverkad låda från förfallsperioden än en pyramidal Farao, med hjärnan utvindlad med krok genom näsborrarna, buken öppnad och spolad med palmvin, späckad med myrra och kanel, svept i en byssoslinda lång som Nilen, limstruken och konstnärligt infogad i en kista av ädelt trä... Hellre katten, som deltog i hushållet och besökte uthusen och kurrade, klöste och strök sig mot smalbenen och lever inspunnen i våra minnen...
>
> Hellre lopporna i höggudarnas päls och lössen i stordjävlarnas fjädrar, de vet vad som rör sig under ytan.
>
> Hellre eldflugor än fyrtorn.
>
> Hellre det gamla packet i de svenska skogarna, i källorna, i bergen, i stenrösena, under golvtiljorna.
>
> Drömmarna, fru Klara, är inte flugskit på din ruta bara! Det är en personlig upplysning. Du drömde att du gick ut med biffyxan för att hugga en blåklocka? Det var ingen dröm, du gör så.
>
> Lantmätarn, en robust karl, kommer åkande till sin förrättning. En 'osynlig' hand styr bilen in på en skogsväg, som dras

ihop bakom honom som ett blixtlås. Strålkastarna ser sig nervöst omkring. Lantmätarn, som inte ens som turist besökt sitt eget landskap, tappar ansiktet i björnmossan. Kartorna stämmer inte. Handböckerna i botanik och zoologi förtiger mycket.

Jurister på väg till en världskonferens om äganderätten till planeterna Saturnus och Neptunus. Det chartrade flygplanet fastnar i ett klistrigt spindelvävsmoln. Motorerna stannar, ryssjan förs bort för att vittjas. Hellre, tänker de anständigt troende, men yttrar det inte högt, hellre störta än kapas av okända makter. Det gamla packet skrattar. Jag tycker om det skrattet.

Hellre tio skrattabborrar i en tall än ett kyrkomöte i Nicaea.

Om den förra dikten mot "tornspirornas tuppar och kors" ställer stillheten, så framhäver denna fantasin och det levande, det som vet "vad som rör sig under ytan", alltså i kontrast till de faraoner, höggudar och fyrtorn som sannolikt är täckord för högröstade intellektuella debattörer. En direkt protest riktas också mot den ogrumlade ytbildens representant, "fru Klara", hon som hugger blåklockor med biffyxa. Men diktens hållning utsägs inte bara direkt, utan också genom det poetiska mönstret. Detta överensstämmer nämligen i stort med det i André Bretons dikt Hellre livet, som 1966 publicerats i en tolkningsvolym av Artur Lundkvist och Åsa Scherdin-Lambert. Jag citerar första strofen:

Hellre livet än dessa prismor utan djup också om färgerna
  är klarare
Hellre än denna ständigt molnhöljda timma än dessa
  förskräckliga åkdon av kalla lågor
Än dessa murkna stenar
Hellre detta hjärta med bromshandtag
Än detta träsk av mummel
Och detta vita tygstycke som sjunger både i luften och
  i jorden
Än denna äktenskapliga välsignelse som förenar min panna
  med den fullständiga fåfängan
    Hellre livet

Genom sin säkert medvetna anknytning till Breton har Aspenström alltså accentuerat hyllningen till det irrationella och

otämjda. För båda poeterna gäller det ”Det närvarande livet ingenting annat än det närvarande”, som Breton skriver längre fram i sin dikt. För båda tycks detta liv stå i kontrast till det klara och lagenliga, som för Aspenström representeras av lantmätarens kartor, biologens handböcker och juristens paragrafer. Likaså kan man i Aspenströms dikt se, att den tro som hör det irrationella till snarast är av mystisk art – ”anständigt troende” och kyrkomöten hamnar i denna dikt på samma sida som den rätlinjiga och lagbundna klarheten. Här är likheten med surrealismen klar: det som i slutstrofen framhävs är det okända, det undanglidande och det absurda, företrätt av trädets ”skrattabborrar”.

Ändå framgår också här ett par skiljelinjer. Först och främst är det ”närvarande” hos Aspenström mycket mer konkret och vardagligt än hos Breton (katten som besökte uthusen, lopporna, eldflugorna), och det irrationellas symboler är tydligt förankrade i hans egen ursprungsmiljö (”det gamla packet i de svenska skogarna, i källorna, i bergen, i stenrösena, under golvtiljorna”). En annan skillnad mot surrealismen är det mer naiva, förmänskligande tonfallet hos Aspenström (i raderna ”Strålkastarna ser sig nervöst omkring”), och hans legering av saga, natur och dröm. Därtill visar första strofens exakta beskrivning av mumifieringen på diktens inslag av fakta, kunskap; ett drag som också rimmar med dess logiska uppbyggnad. I detta står Aspenström alltså mitt emellan surrealism, naivism och saga och 60-talets talspråkliga samt faktaförankrade diktning.

Också i Skäl märks protesten mot tidens kulturklimat, mot ”gränsdragningen mellan den inre och yttre verkligheten, beskrivningen av våra villkor i enbart politiska termer, en ensidighet som från att ha varit dränerande nu börjar verka uttorkande” (s 67). I den inledande diktens uppbyggnad kan man exempelvis spåra den känsla av ”ideologiskt husförhör” som Aspenström yppat i ett odaterat brev till BLM-redaktören Lars Gustafsson samma år:

Hägringar, kan de försvaras?
Inte inför domstol.
Drömmar, väger de något?
Inte i alla vågskålar.

Att dikta, är det hederligt?
Inte särskilt.
Ändå fortsätter ni?
(Ett skäl bland många)

Men dikten ger också ett svar genom att poesin liknas vid "Homeros' gamla galoscher", seglande på väg till havet. Med hänvisningen till Homeros för dikten in ett historiskt perspektiv som framhäver frågans kortsynthet, och med färden till havet antyds dessutom en längtan av mystisk art, som i sig är ett svar. Båda perspektiven präglar boken som helhet, dels genom de då otidsenliga konstnärer och riktningar som tas upp – bland annat naturromantiken samt surrealismen – dels genom Aspenströms kommentarer. När surrealismen jämförs med 60-talets medvetna och agitatoriska konst lyder slutsatsen: "Fantasteriet väntar på sin chans. Drömverkligheten vill inte finna sig i att sitta i skamvrån ett decennium till. [- - -] Lika väl som man kan 'drömma sig bort' kan man 'vakna sig bort', den ena halvsanningen är inte bättre än den andra" (s 74f).

Aspenström fick rätt i sin förutsägelse: fantasteriet och drömverkligheten återkom i poesin under 70-talet med inspirationskällor som myt och djuppsykologi. Därmed uttrycker Skäl inte bara en protest, utan blir liksom Inre ett förebud, både allmänt och i Aspenströms egen poesi. Ett tema som han ständigt återkommer till under 70-talet är till exempel den symboliska havslängtan, som gestaltas i båda böckerna. I Inre skymtar den i slutdikten, i Skäl både i inledningsdikten och i ett humoristiskt Ode till Riksmuseet, där en uppstoppad sjöelefant "brölar / sin längtan till havet". Att bilden har en symbolisk anstrykning framgår dels av att djuren sägs spegla "dig själv, / kanske din själ", dels av orden:

MEN OM DET ÄR EN DRÖM?

Vilken lyftkraft
i de fjättrade vingarna!
Vilken dragkraft
i de förseglade kropparna!

OM DE VAKNADE?
OM DE VÄCKTES?

Med detta byter plötsligt två verkligheter plats, ungefär som då en blå jättepadda i Inre sägs drömma oss och tänka världen (På den andra sidan). Därmed blir ''drömverkligheten'' den sanna, medan dagens verklighet liksom i Skådespelarens rum (Snölegend) framställs som en skenbild. Samma tema finns i Under tidens (1972) diktsvit om Skansens djur (De paralyserade), också den utformad som en spegel för läsaren, och i den berömda dikten Sardinen på tunnelbanan: ''Sardinen vill att burken öppnas emot havet''. I prosaboken Blåvalen (1975) går temat igen i husdjurens bundenhet och frihetsdrömmar (s 65f), i pjäsen Väntarna (1976) i en akvariefisks havslängtan mitt bland barnkammarens uppstoppade djur. (Här får för övrigt tidsmedvetandet en ironisk belysning genom två av rollerna, Krokodilen med sin smak för dystra nyheter och Sysslomannen med sin paroll ''Allt angår oss''.) I diktsamlingen Ordbok, också från 1976, är det en ål som förgäves söker sig mot sitt ursprung i havet (Språket), och i samma samling återkommer de inhägnade Skansendjuren i dikten Elefanterna, vilken också nämner ett förlorat ursprungsland. Elefantdikten förekommer vidare i ett kåseri 1975, där djurens kompakta ''materia'' skämtsamt kontrasteras mot den ''andligare'' Novalis.[80] Slutligen använder Aspenström temat med djurens längtan i en artikel om trosåskådningar 1977, där hemmets akvariefiskar ställs mot människans sökande: ''de visar ingen lust att slå sönder glaset och fly till en annan ort som vi''.[81] Sambandet bakåt understryks av, att ålen i Ordbok är en språkmetafor besläktad med hundarna under 50-talet, och den ger i dikten uttryck åt samma ostillade längtan som de. Samtidigt har själva språket – det som inte kan nå mystikens värld – förändrats med tiden. Hundsymbolen insattes 1954 i ett kargt och visionärt landskap, medan ålen, den nya språkmetaforen, 1976 ses sträva mot ett visserligen symboliskt men också geografiskt konkret mål, Sargasso. Karakteristisk är likaså den vitsiga läsebokstravesti som för ner bilden till ett för läsaren välkänt plan: ''Flitig såsom nålen ilar ålen, / stirrar med sitt synålsöga mot Sargasso, / som den aldrig skall nå...'' Det är, som ett följande kapitel skall be-

lysa, en lång väg från det tidiga 50-talets poesi till 70-talets mer vardagsnära språk, även om poetens känsla är densamma.

En blick på dramatiken samt en summering

Det kan vara svårt att jämsides följa dragningen till både mystik och förnuft, och därför bör även samspelet mellan dem understrykas. Redan i titlarna på Aspenströms bidrag till tro- och vetandedebatten låg detta latent: Skeptikern och kristendomen, Mystikern och det sunda förnuftet. Den sistnämnda artikeln (MT 12/8 1951) var till och med skriven som en dialog, där Aspenström synbarligen identifierade sig med rationalisten, men känslomässigt undsatte mystikern med alla medel, även logiken. Det var också mystikern som fick sista ordet i dialogen, fastän Aspenström själv lämnat frågan öppen – förnuft och känsla talar skilda språk, och vem skall avgöra vilket som är det rätta?

Samma dialog återkommer i dramatiken, som ofta handlar om just motsättningen mellan mystik och förnuft. De lyckliga bröderna (1959), Ett ovanligt fall, Trappan, Källan (alla 1963), Dårarnas natt (1966), Stackars Job (1971) och Faster (1978) – alla konfronterar de på olika sätt bekännare och förnekare. Rollfördelningen överensstämmer i stort med den i Mystikern och det sunda förnuftet: Ingrid Enberg har i en studie av Aspenströms dramatik påpekat, att sympatierna förefaller ligga hos ”den oresonliga känslans, det trosvissa, tålmodiga hjärtats” representanter, även om de knappast gör intryck av att vara författarens språkrör.[82] ”Förnekaren” står vanligen inte heller för någon ensidig förnuftstro, utan intar snarare en tvivlande hållning. I Trappan förs dialogen till exempel inte bara mellan de två motpolerna Rädd och Orädd, utan också inom Rädd. Eftersom pjäsen till stor del handlar om trosfrågor, om Gud som ”förföljer oss även sedan vi upptäckt att han bara är ett påhitt”, framstår den svårbestigna trappan för läsaren snarast

som en trossymbol.[83] Rädd kallar den emellertid för ”förnuftets trappa”, och däri ligger hans problem. Till skillnad från det kierkegaardska språnget mot tron över sjuttiotusen famnars djup – den religiösa uppgivelsen – väljer han den stegvisa vägen, ständigt retirerande och tvekande.

Förnuftets inre dialoger återfinns också hos den tvivlande pojken i Källan. I denna pjäs representeras tron av en gåtfull kvinna och hennes barn, som för pojken är osynligt. ”Vem skall döma mellan dem? Det är jag som har rätt, försöker han intala sig, det är jag som är vaken och hon som drömmer. Samtidigt anar han dunkelt att det lika gärna kan förhålla sig tvärtom.”[84] Bilden av de sovande och de vakna känns alltså igen från Snölegend, och uppenbarligen med en liknande innebörd. Även tvetydigheten återfinns här, då båda parterna i pjäsens slut tycks ha fått rätt: när pojken stöter sin kniv i den källa där barnet sägs simma färgas vattnet rött. Barnet finns, och finns inte mer.

Den pjäs som tydligast illustrerar dialogen mellan mystik och förnuft är dock Faster (1978), som enligt pjäsens programblad ursprungligen bar den dualistiska titeln Faster och forskaren.[85] På samma ställe skriver Aspenström att den var avsedd som ett ”tack och adjö till hela ämnesområdet, dessa återkommande gränsintermezzon mellan fantasi och verklighet, mellan natur och övernaturlighet”. Det var, som han strax erkände, förhastat sagt – ”Förhastat, ty så lätt lappas inte något kluvet ihop”. Av den berättelse som ligger till grund för pjäsen framgår, att det ursprungliga berättarjaget i stort sammanfaller med Forskaren i pjäsen.[86] Ambivalensen och splittringen hos honom är tydlig nog, påpekar Aspenström i programbladet. Visserligen har han som barn vistats i Fasters sagoomspunna trakt – som liknar Aspenströms egen barndomsmiljö[87] – och visserligen forskar han gärna i folktro. Men osäkerheten framgår med all tydlighet av språket, som är rikligt bestrött med uttryck som ”antagligen”, ”kanske”, ”enligt” och ”å andra sidan” – en påfallande kontrast till Fasters visshet om sin orimliga värld. Medan hon, känslans eller intuitionens representant, lever mitt bland skogens och nattens osynliga varelser, ställer sig Forskaren utanför dem som undersökare och iakttagare, i den mån han kan se de osynliga. Ibland ställer han sig bokstavligen vid sidan av scenen och föreläser, gärna med hänvisning till sin handledare,

professor von Ratio. Redan i detta ligger en påfallande likhet med Aspenströms ord i Skeptikern och kristendomen 1949, där han ''som utomstående betraktare'' erkände sin sympati för ortodoxa, orimliga bekännare. Men inte bara det. När Forskaren betraktar Faster, denna ''nattens drottning och husmor'' med folktrons väsen som anförvanter och med ett leende ''gåtfullare än Mona Lisas'', då känner man åter igen den tvivlande betraktaren i Snölegends dikt om de sovande med deras oåtkomliga leende. Den dubbla positionen visas av Forskarens svar på frågan ''Studerar du oss?'': ''Ja, jag studerar oss''.[88]

De tematiska motsatsparen sömnen och seendet, natten och dagen är alltså genomgående i Aspenströms poesi. Det är under de hemliga nattimmarna som uppståndelsens altarljus stöpes (Förberedande åtgärd, Skriket och tystnaden), och det är under drömmen som transcendensen anas. Under natten visar sig de hotfullt lockande visionerna om ''genombrottet'' i Snölegend, och det är även då vi förbrödras med ''dem vi utstött och kallar sinnessjuka'' (Syskon, Litania). Mot detta står medvetandets granskning, som ofta symboliseras av betraktandet – i Skriket och tystnaden är ögonen till exempel utskurna i en dikt om förförelse, där mannen alltså berövats sitt seende (Ur havets skum. Jfr kap. III, s 92). Naturligtvis gestaltas relationen mellan det medvetna och omedvetna också på andra sätt. Formellt kan en anknytning till det omedvetna visa sig i en besvärjande eller magiskt orienterad poesi, medan intellektet gör sig påmint i de litterära eller dagsanknutna allusionerna och i satirerna. Vad beträffar mystiken tycks den förknippas med skilda bilder som speglar poetens skiftande inställning: det gränslösa havet, det alltomfattande ljuset och den hotfullt färgade stadsmetaforen. Naturmystiken kan dessutom symboliseras av folktrons väsen eller av naturbesjälningens ''förmänskligande'' bilder, som åskådliggör allenhetskänslan.

Mycket av detta har dock samband med verklighetstolkningen och dess spänning mellan det universella och nära, som är ämnet för nästa kapitel.

III Mellan det universella och det nära

I poesins förmåga till inkänning ligger en balans mellan två ytterligheter: å ena sidan det universella, allmänmänskliga, och å andra sidan det individuella, som skänker dikten konkretion och närhet. W.K. Wimsatt har i en känd essä, i anslutning till de tyska romantikerna, kallat syntesen av dessa ytterligheter det konkret universella.[1] Annorlunda uttryckt, det universella åskådliggjort i det konkreta och närliggande.

Att Aspenström i sin poesi syftar mot det universella, och i poesin överhuvud ser en konstart som höjer sig över det individuella, framkommer på flera ställen i Motsägelser (1961). Poesin är, skriver han där, ett sätt att "restaurera kunskapen om en utomjordisk eller urmänsklig, arkaisk verklighet", och den poetiska visionen karakteriseras som "en igenkänningsakt, en information om en samfälld verklighet" (ss 31, 56). Senare i boken uttrycks detta, med en karakteristiskt Ekelöfsanknytning, som att konstnären alltid sysslar med "det allmänneliga, det 'för alla lika'" (s 85). Att detta inte är någon entydig inriktning framgår dock redan i bokens inledning, där författarens försök att "fånga stunden" myllrar av sinnevärldens skilda detaljer.

Detta skiftande verklighetsperspektiv tycks från början innebära ett dilemma för honom, i prosaboken Förebud (1953) symboliserat av ett tredelat fönster. Rutorna har fått namnen Paradiso, Purgatorio och Inferno, eftersom de var för sig ger tre skilda verklighetsbilder: genom den översta ses den gränslösa himlen, alltså det universella, i den mellersta skymtar kyrkogårdens träd som för tanken till döden – också en aspekt av det universella – och i den nedersta ses tätortens hus, det vill säga nuet. För den talande, kallad "den misslyckade Sanningssägaren", innebär rutornas olika världar snarare ett val än ett komplement av perspektiv:

> Så enkelt var det inte, att man bara kunde lägga tillsammans de tre sfärerna. Att visa lika hänsyn mot alla var att bedra dem alla, tyckte jag. Måste man inte välja en bestämd ruta och hålla blicken stadigt fäst på den? Räcker ett människoliv till för mer? Men hur skall man glömma när man en gång sett? Och att begränsa är ju att förfalska?[2]

Hur detta skiftande perspektiv också kan innebära en dubbel tidssyn visas i en artikel samma år om de ”ohistoriska” människornas verklighetssyn:[3]

> Historien är för dem inte en trappa utan ett skuggspel, där allting sker ungefär lika samtidigt eller lika avlägset och de döda och levande uppträder sida vid sida. [- - -] Medan den historiskt sinnade är expert på sekler och decennier, är den ohistoriske expert på ögonblick och tidrymder på tusen år och däröver.

En följd av skuggspelsupplevelsen kan dock bli, att inte bara utvecklingen i stort ses som en chimär, utan också sinnevärldens växlingar.

Denna dubbla verklighetssyn har på ett lyhört sätt, och uppenbarligen efter ingående samtal med Aspenström, infångats i Kai Henmarks essä Ingen tidsbegränsning gäller.[4] Här understryks Aspenströms kombination av verklighetslidelse och verklighetstvivel, och här knyts verklighetstvivlet till hans strävan att ”lära känna tingens insida”, vilket ofta innebär en dragning till en arkaisk värld; den senare associerar Henmark till Jungs lära om arketyperna. En liknande syn framför Carl Fehrman i sin essä om Aspenströms symboler 1961, Göran Palm i sin essä Evighetssinnet samma år, samt Erik Hjalmar Linder i sin karakteristik av Aspenström 1966, där Palms term ”evighetssinnet” också vandrat in.[5] Liksom Palm framhäver Linder släktskapet med Pär Lagerkvists dubbla inriktning på ”evighet” och på ”det lilla”, samtidigt som Linder även ser sambandet mellan dessa perspektiv: det är just ”evighetssinnet” som driver Aspenström till tingen, påpekar han.

I samtliga karakteristiker framhävs alltså Aspenströms spänning mellan det avlägsna och nära. Termen ”evighetssinne” är emellertid något missvisande. Vad Aspenström uttrycker i Motsägelser är snarast en inriktning på det gemensamma, och

hans avståndsblick kan i detta fall ses som en vilja till överblick och sammanfattning. Riktigare vore därför att tala om ett ”allmänsinne” i kontrast till ett ”närsinne”. Härvidlag påminner hans dubbla verklighetsuppfattning mer om en spänning mellan helhet och del, eller mellan begreppens essens och deras skilda exempel. Det gör också problematiken mer intressant, eftersom Aspenström här närmar sig den kunskapsteoretiska konflikten mellan idealism och realism, som blivit en vattendelare i både filosofin och estetiken.[6] Det är emellertid befogat att i fråga om det enskilda och konkreta lägga tonvikten på det nära, fastän detta ur strängt filosofisk synvinkel inte utgör det universellas kontradiktoriska motsats. Även på mycket långt avstånd finns exempel på konkreta och enskilda företeelser, men för Aspenström är det framför allt det sinnligt upplevda och välkända som står i kontrast till det stora allmänperspektivet.

Verklighetsdistans och abstraktion i 40-talets poesi

Ytterst schematiskt och med reservation för naturlyriken skulle man kunna säga, att Aspenströms första diktböcker närmar sig det abstrakta på tre skilda sätt. I Förberedelse skymtar den tegnérska retorikens allmänna begrepp, som när broderskapet i en dikt apostroferas (Broderskap), eller som när ”barnet”, ”modern”, ”ynglingen” och ”gamlingen” i en annan dikt får representera livets olika kategorier (Tankar om tryggheten). I Skriket och tystnaden har abstraktionen en något annan karaktär. Även här finns en personifiering av abstrakta begrepp, men det som tenderar att göra bilderna opåtagliga är nu främst den ”40-talistiska” förkärleken för katakreser, blandningen av oförenliga bilder. I Snölegend, slutligen, ligger abstraktionen mer i känslan och i bildspråket, som kretsar kring färglöshet, gränslöshet och avstånd.

Strävan att komma bort från allt tillfälligt eller personligt är ett allmänt kännetecken i "40-talismen".[7] När Sivar Arnér 1944 fastslår att "Dikt måste syfta till universalitet" tar han samtidigt avstånd från både det dokumentariska och det direkt verklighetsspeglande och på liknande sätt betonar Karl Vennberg två år senare det universella och typiska.[8] Vid samma tillfälle varnar Vennberg dock för att symbolerna med denna inriktning lätt blir rotlösa abstraktioner, något som ligger nära till hands med den definition han där ger av modernismen: "att på Picassos sätt med idel konkreta detaljer förverkliga den absoluta abstraktionen".

Också i Skriket och tystnaden har den katakretiska stilen satt sina spår. Exempel är uttryck som "ögons fågeltungor" (inledningsdikten), "ropens solfjädrar" (Atlantis I) och "gråtande händer" (Aldrig vara med när fågeln lyfter). Samtidigt förbinder Aspenström inte själsabstrakter med aktiva verb på samma sätt som Lindegren och Vennberg (till exempel "sanningen åldras och lägger sin patience" i mannen utan väg IV; "Oväntat / som ett ostron i det småländska fattighuset / tar det frackklädda vansinnet plats på parkett", i Varför skulle vi alltid, Halmfackla). Hos Aspenström liknar uttryck som "trons tentakler" (Förberedande åtgärd) snarare en metaforisk förtätning än en utbyggnad av abstraktionen. Likaså har hans bildspråk en helt annan enhetssträvan än Lindegrens och Vennbergs vid denna tid. Man kan exempelvis jämföra hans användning av infinitivformen med den i mannen utan väg XXVIII: "att skjuta en fiende och rulla en cigarett / att flamma till och släckas som en fyr i storm", etc. Hos Aspenström återfinns ett liknande mönster i dikten Att stå på en planka, där titelradens satsbyggnad upprepas i raderna "Att känna vattnets svalka" och "Att vara barn och instängd i en barfotavärld". Redan i detta kan man dock skönja olikheten med Lindegrens mer existentiella exempelsamling och dess häftiga bildväxlingar: Aspenströms bilder kretsar kring samma scen, barndomens vattenfyllda grop, även när han visar hur denna trygghetssymbol raserats.

Det är också tydligt att Aspenströms dikter ofta ligger närmare det iakttagna än vad som är vanligt i den mest utpräglade "40-talismen". En illustrativ jämförelse kan göras med Lindegrens berömda bilder av det avskalade ögat och ropet som rul-

lar uppför ett berg (mannen utan väg V). Under 40-talet går detta igen på många ställen, som när Bo Carpelan låter en handfull brustna ögon falla i ett hav av skrik (40-tal 7/1946). Även hos Aspenström finns en parallell; i dikten Ur havets skum singlar två utskurna ögon ner på gatan tillsammans med ett skrik. Intressant är emellertid, att impulsen till de utskurna ögonen – symbolen för förförelsen, att mannen berövats sitt seende – varken kom från Lindegren eller surrealismen, utan från en egen upplevelse. Just innan dikten skrevs hade Aspenström nämligen sett en kvinna med en hink kalvögon vid det närbelägna slakteriet.[9] På liknande sätt är det med dikten Intermezzo i en av förorterna, där de framstormande hästarna för Aspenström inte enbart uttrycker häftiga själsrörelser. Bakom bilden ligger minnet av några hästar som sluppit lösa i Enskede, och denna händelse förefaller också ha återgivits tämligen troget.[10] Just närheten till slakthuset, och misstanken att det var slaktdjur som slitit sig, bidrog till att förknippa minnet med dödsskräcken.

Över huvud taget tycks det för Aspenström inte bara gälla att låta tanken tänka i bilder, som Lindegren formulerade sin tes i BLMs modernismenkät (6/1946). Denna skiljelinje uppfattades också av Aspenströms generationskamrater. I sin recension av Skriket och tystnaden påpekar till exempel Stig Carlsson, att Aspenström ”avböjer den surrealistiska tekniken och inriktar sig på att i sin poesi genomföra en reviderad symbolism” (Arbn. 17/5 1946). Det är också symptomatiskt för Aspenströms gestaltningsprinciper att han avrådde Bonniers från att utge Camera obscura 1946, medan ett liknande sabotageförsök av P.A. Fogelström, ”att fylla alla tomma skal”, gick igenom hans kontroll i 40-tal 4/1946.[11] I den senare finns nämligen inte samma slags bildkollisioner som i den förra, utan en logisk sammanhållning liknande den i hans egen poesi.

Det är inte svårt att se ett samband mellan denna vilja till åskådlighet, logisk följd och konkretion och Aspenströms verksamhet som dramatiker och novellist. Enbart mellan 1945 och 1949 skrev han sju pjäser, varav de första tycks ha tillkommit parallellt med Skriket och tystnaden.[12] Detsamma gäller en del av novellerna i Oändligt är vårt äventyr 1945, som kan ses som parafraser på eller förstudier till dikterna. Samtidigt får man

inte restlöst sammankoppla en åskådlig verklighetsåtergivning med en stark verklighetskänsla. Att en scenisk och därmed åskådlig gestaltning tvärtom kan förenas med den universella känslans distans från verkligheten visar till exempel dikten Vi är ju alla döende (Skriket och tystnaden):

Den enda fångst jag fick i dag var du.
Urlakad var din klänning och din hud
och dina ögonglober hade måsen tagit.
Men håret kammades av havets dyning.

När jag bar hem dig över vita gator
blev allt så tyst, slogs alla bromsar till.
De röda bussarna kröp in i sina skal.
Polisens händer stelnade i luften.
Dock följde vinden mig från hamnen.

Jag kan ej lämna dig som jag har funnit,
fast vattnet fyller helt mitt rum och ständigt stiger
och din förintelse av inga salvor skyddas.
Vi är ju alla döda, vi är ju alla döende.
Vårt hår av samma salta dyning kammas.

Jag skänker gratis bort min bild av människan
för dig jag fann, du döda älskarinna,
i hamnen bland förskräckta gråa fiskar.

Även här kan det surrealistiskt färgade bildspråket ha en mer konkret utgångspunkt. En möjlig förebild till den döda kvinnan är nämligen gipsmasken av en drunknad kvinna, kallad Den döda från Seine, som ännu på 40-talet var en vanlig väggprydnad.[13] Redan det gåtfulla i maskens ursprung och uttryck kunde inspirera till dödsmystik, och den har troligen gjort det också i Aspenströms fall. Denna kvinnobild hängde 1945 i hans hyresvärdinnas rum, och fascinerade honom starkt under en period.[14]

Drunkningsmotivet var under 40-talet annars inte ovanligt. I denna dikt kan man påminnas om Sven Alfons' berömda Korfudikt i Sommaren och döden (1943), om Ekelöfs De ilandflutna i Non serviam (1945) och om Eliots drunknade sjöman i Det öde landet (sv.övers. i Dikter, 1942). Mest intressant är den

senare motivförekomsten, eftersom motivet där, som Artur Lundkvist påpekat, symboliserar den kosmiska kretsgången.[15] En liknande innebörd kan spåras i Aspenströms havssymbolik, vars universella perspektiv rymmer både levande och döda, både poeten och hans drunknade älskarinna. Just denna dödsnärhet fjärmar dock poeten från sinnevärlden. Den bild som byts mot ”människan” har inga personliga drag, inte ens ögon eller hud, sinnlighetens tecken. Alla rörelser fryser också till i denna döda älskarinnas närhet, färgerna försvinner, de ”vita” gatorna tystnar och gesterna stelnar i luften. När slutligen vattnet stiger även i poetens rum förs tanken osökt till en av Snölegends centrala dikter, Vintersaga, där gatans liv försvinner i en vit värld, och där snön fyller de älskandes rum på ett liknande sätt som vattnet i denna dikt.[16] Med tanke på att Vintersaga publicerades redan i 40-tal 1/1947 – då under namnet Snölegend – kan man alltså se detta som ett poetiskt förebud till Snölegends främlingskap inför verkligheten.

I Snölegend (1949) anslås det stora tidsperspektivet redan med inledningsdikten: ”de levande träden ingår bland de döda träden / de döda träden ingår bland de levande träden”. Diktens tema är uttryckligen det universella, ”allt som förenar träden under samma krona”, och liksom i den förra dikten symboliseras detta av det alltomfattande havet:

> jag är ombord på havet alla är ombord på havet
> brottsjöarna är ombord och skeppen och de
> avlägset drivande spillrorna efter skeppen

Också här kan man se en likhet med Eliots tidssyn, denna gång som den gestaltas i kvartetterna, vilka utkom på svenska 1948. I Burnt Norton I heter det: ”Närvarande tid och förfluten tid / är kanske båda närvarande i kommande tid / och kommande tid inrymd i förfluten tid”. I The Dry Salvages II formuleras denna tanke därtill i ett bildspråk som kommer nära det i Snölegend: ”Floden är inom oss, havet, havet omsluter oss”; det gäller en ”tid som inte är vår tid, utringd av en / jämn lugn dyning, en tid / som är äldre än kronometertiden”. Utan att gå in på några exempel anser Kai Henmark till och med, att Aspenström här kan ha påverkats av Eliot.[17] Det är inte orimligt, men likheten

torde främst bero på en gemensam bakgrund, bland annat i den indiska filosofin med dess lära om kretsloppet. Hos båda författarna gestaltas en av mystikens klassiska konflikter, av Eliot formulerad med orden ''att vara fäst vid jaget, ting och människor, att lösgöra sig / från jaget, ting och människor; och mellan dem växer likgiltigheten'' (Little Gidding III). Samma dilemma står outsagt bakom många av Snölegends dikter.

Redan av Aspenströms titel framgår vilken verklighetssyn som härskar. Medan snön står för det kontur- och färglösa förbinds legenden med det overkliga eller med en verklighet på mycket stort avstånd. Det paradoxala är, att detta sinnesavstånd framför allt gör sig gällande i dikter som handlar om gemenskap eller samtal. I Snöbrev skrivs orden direkt i snön och frambärs av en snöryttare, vilket innebär att de aldrig kommer att nå sin adressat. Därtill handlar dessa ord om en ''smärtsamt fri'' och tyst slätt utan ekon eller gensvar, vilket svär mot brevets intima karaktär: möts man är det i drömmar eller i minnen, inte i sinnevärlden.

Det är givande att lägga Snölegend och Vintersaga bredvid Lindegrens kärleksdiktning i Sviter (1947). Symbolvärlden är mycket likartad. I Snölegend förekommer ''vingar'', ''fåglar'' och ''hav'' i drygt hälften av alla dikter, och det är då knappast något geografiskt hav eller några konkreta fågelarter som avses, utan snarare en romantisk havs- och vingsymbolik.[18] På samma sätt är det i Sviter, där ''vingar'', ''vind'', ''fjärran'', ''rymd'' och ''hav'' har en påfallande hög frekvens. Verklighetskonturerna är alltså även här mycket vaga. I Arioso har liksom i Vintersaga alla klockor stannat och rummet förbytts i ett ''någonstans'' bortom förvandlingarnas värld. Promenad i vinterskymning talar liksom Vintersaga om snö och is, vita vingar, vindlöshet, en mild död, något outsägligt, osynlighetens fjärran land och ett frostigt hav utan horisonter. Ändå tycks Aspenströms och Lindegrens dikter skildra olika världar, färgade av helt skilda temperament och tillstånd. Där Snöbrev och Vintersaga karakteriseras av orörlighet, isolering och snöns fallande utmärks Lindegrens dikter av stigande, expansion och extas. Hans namnlöshet är förblandningens, hans ''någonstans'' är det gemensamma nuets, hans outsäglighet är svindelns, och hans vingar är flyktens symbol, inte avståndets – i De fem sin-

nenas dans nämns till och med drömmen ”att få höra Ikaros’ brus”. Ur vindlösheten spirar träd i hans dikt, havet närmas med ett jublande ”Thalatta!”, och till och med det svarta vattnet mellan snö och is har en sinnlig anstrykning: ”vattnet lever, lever, / lever underbart som vi” (Promenad i vinterskymning). I båda fallen är det ett känslolandskap som tecknas, men där Lindegren sammansmälter en sinnlig och absolut värld, tycks Aspenströms dikter visa ett ingenmansland mellan dem. Hur svårförenliga dessa världar är visar kanske främst Snölegends slutdikt, Likt infarten till en stad, där poeten beskriver en färd mellan två sorters gemenskap och två verklighetstolkningar:

> Långväga resande kan berätta om vindstilla hav
> sfinxernas leende och regnskogens glömda pagoder
> men jag vet att kärleken alltid är ett möte
> mellan två människor på en bädd av gräs
> i en bräcklig tältstad
> under en fallande tidrymd
>
> där vi samlas omkring nattens eldar
> för att låta våra namn förbrinna
> – ändå återförda varje gryning
> till var och en sin utgångspunkt
> varandras ensamhet
> varandras nästan främlingar.
>
> *
>
> Så är kärleken på samma gång ett avsked
> och en återkomst. En ständig resa
> mellan det saknade och det återvunna
> med minnet som vår enda farkost.
> Likt djonken som på den slingrande floden
> endast stötvis drivs fram av vinden
> eller de glesa ljusgloberna längs infarten till en stad:
> dessa vinternattens sviktande pärlband.

Redan med orden om de resande suggereras ett avstånd mellan skilda världar. I de första raderna gäller det återigen den avlägsna verklighet som bara kan upplevas genom berättelsen: det oåtkomliga och annorlunda i denna värld understryks av exotismen, av havssymboliken samt av sfinxernas och de

glömda pagodernas gåtfullhet. Väsentligast är kanske ändå den tidlöshet som talar ur dessa rader, där allt tycks oföränderligt, ”vindstilla” som havet. Perspektivbytet med tredje radens ”men” blir därför nästan smärtsamt abrupt; här formulerar medvetandet sitt ”jag vet” och tonen närmar sig det filosofiskt utredande. En stark kontrast är också bilden av den jordiska kärleken med dess växlingar och dess förgänglighet, symboliserat av tältstaden och gräset.

I andra strofen framgår brytningen mellan de två världarna på samma sätt. Inledningsvis skymtar åter en värld nära det omedvetna – namn, identitet och gränser förbrinner nu i ”nattens eldar” tills tredje raden med sitt ”ändå” på nytt påminner om gemenskapens bräcklighet, denna gång inte bara genom medvetandets tvivel utan också genom dagens inbrott. Med detta smyger sig avståndet in mellan de älskande och tycks öka för varje rad, från deras individuella olikheter till deras ensamhet och slutligen också till ett främlingskap. Genom den paradoxala sammanställningen av ”varandras” – ett ord som vanligen uttrycker ömsesidighet – och ”ensamhet” visas samtidigt hur komplicerad känslan är, som en förening av närhet och avstånd.

Detta tema återkommer i tredje strofen, där kärleken ”på samma gång” förknippas med avsked och återkomst, fjärmande och närmande. I denna strof återknyts också till det inledande temat, resan, som här knyts till kärlekens växlingar. Återigen är det först något exotiskt som anger tonen, nu genom djonken – i manuskriptet lyder femte raden till och med ”på slingrande kinesiska floder”. Den följande variationen på resemotivet tycks därmed åter visa ett närmande, både genom sin vardagliga färgning och genom att det är infarten som beskrivs. Ännu viktigare är, att bilden av staden även här kan vara knuten till den totala hängivelse som förknippats med mystiken (jfr s 72f). Denna totala känsla uteblir dock, och staden anas bara genom infartens glesa lyktor, som återknyter till resans växlingar. Det ligger en stark förtätning i denna avslutande bild. Björn Julén, som i en analys framhävt sammanställningen av det tidlösa och det tillfälliga, pekar på hur dikten utmynnar både i Snölegends ledmotiv, den frusna ensamheten, och i infartens ovisshet, som i en möjlighet.[19]

Paradoxalt nog förbinds alltså gemenskapen i dikten främst med en avlägsen, nattlig och namnlös värld. Det avstånd som smyger sig in med dagens återkomst tycks i första strofen knytas dels till medvetandets distans, markerat av orden ”men jag vet”, dels till sinnevärldens föränderliga natur, där vissnande och uppbrott ständigt hotar varje möte. I andra strofen är det snarast individualitetens gränser som markeras, också detta en stark kontrast till en nattlig, arketypisk värld. Genom att kärleken på så vis tvingas röra sig mellan skilda världar hämmas hängivelsen av medvetandet om det ständiga uppbrottet. Här visas inte något ikariskt stigande, tvärtom talas i dikten om en ”fallande tidrymd”, det vill säga ett tidsbegränsat skeende, fångat i en bild av det nedåtgående, och det ljus som karakteriserar samhörigheten är ett glest och sviktande pärlband i natten, inte någon sol. Till och med melodiken understryker det avbrutna och tvivlande i diktens gemenskapsskildring. I den enda mening som utgör första och andra strofen är det orden ”men” och ”ändå” som bildar de starkaste rytmbrotten. Första gången bryts inledningens fallande rytm av det jambiska ”men jag vet”, och andra gången bryts den stigande rytmen av trokéns fallande ”ändå”. På samma sätt bryter de nästan torrt sammanfattande orden i tredje strofen, ”Så är kärleken”, genom sin fallande rytm mot den övriga strofens stigande. Dikten blir därmed en växelsång mellan det stigande och fallande, ett ackompanjemang till kärlekens ständiga uppbrott mellan skilda känslor och världar.

Verklighetsbesvärjelsen. Inkännande och främlingskap i Litania

Den verklighetsdistans som präglar Snölegend står inte helt oemotsagd, vilket framgår främst i fjärde avdelningens satirer. I dikten Konferens presenteras den opersonliga världsanden som ”världsänderna”, höjda tusentals meter över tillvaron, och i den följande dikten symboliseras på liknande sätt den tegnérska

retoriken av en uppstoppad och alltså livlös örn, svävande över fälten (Tennsoldaten bestiger trähästen). I en annan dikt är panteisten föremål för ironi: han är förenad med de avlägsna snöbergen, floderna och havsströmmarna, men inte med sin närmaste och hennes jordiska bekymmer (Panteisten).

Det är emellertid främst under åren efter Snölegend som Aspenström på allvar tycks ta upp verklighetsdistansen till prövning. En tydlig markering finns i en recension 1950, kallad Besvärjelser, där han talar om lyrikens "återtåg från tankens och det alltför vidsträckta 'tidsmedvetandets' ingenmansland till känslans och de subjektiva sinnesintryckens fosterland".[20] På samma ställe nämner han också orden som "griptänger att hålla fast det verkliga, tygla det otyglade, fatta det ofattbara", vilket enligt hans mening gör all dikt till en sorts besvärjelse. Likadant ser han året därpå som diktens uppgift att "namnge verkligheten, göra den någorlunda gripbar", att "nå en upplevelse av kontinuitet och sammanhang", och samma tanke återkommer nästan ordagrant i den stora essän Poesi och besvärjelse (1952), då med ett förtydligande tillägg:[21]

> Vi lever i samma skuggvärld, en svävande och flyende värld, den heraklitiska floden i vilken man icke två gånger kan nedstiga. Verkligheten glider oss ständigt ur händerna som en hal fisk. Vi försöker på olika sätt nå upplevelser av kontinuitet och sammanhang, försöker hålla kvar den hala fisken, ett alltid skrattretande men kanske nödvändigt företag.

Det vore lätt men farligt att likställa denna verklighetslängtan med en realistisk estetik. "Verkligheten" tycks nämligen här ha en något svävande innebörd. Genom att den karakteriseras som en "skuggvärld" får formuleringen ett platonskt anslag, och det flyende, heraklitiska syftar synbarligen på sinnevärldens föränderlighet. Likaså pekar viljan till kontinuitet och sammanhang närmast mot språkets allmänna kategorier, som är höjda över sinnevärldens myller. Redan i besvärjelsens natur ligger en vilja att med de abstrakta mönstren kontrollera den ständigt skiftande sinnevärlden. Detta tycks Aspenström vara medveten om när han anknyter till formlernas tidlösa språk.[22] När han i artikeln Besvärjelse 1950 talar om "koncentration, den suggestiva upprepningen, blandningen av ålderdomliga och nyskapade ut-

tryck" är släktskapet större med symbolisternas intresse för ordens musikaliska verkan än med ett realistiskt, specificerande språk.

I Aspenströms verklighetsbegrepp ligger alltså en ambivalens som han inte gärna kan ha varit omedveten om. Tvärtom kretsar han på flera ställen i essän 1952 omkring just detta, det vill säga skillnaden mellan det för tanken och det för handen gripbara, mellan avståndets överblick och den taktila närheten. Här kan det förra förbindas med poetens oavhängighet, rentav utanförskap:

> Ensamheten innebär i det här fallet avstånd och avståndet innebär i sin tur (eller kan innebära) överblick. Vem skulle inte på samma gång vilja både överblicka och beröra Mont Blanc? Vill vi beröra berget måste vi finna oss i att översikten går förlorad. För att kunna överblicka måste vi tyvärr stanna på åtskilliga mils avstånd [- - -].

Att valet mellan dessa verklighetsperspektiv inte är enkelt framkommer dock snart: "När dikten stillnat inställer sig tvivlet: min värld är likväl bara en skuggvärld. Likaså tänker livet när det stillnat: det är den andra världen, tankens och skönhetens värld, som är den hållbara".

Hur allmänt detta val är i poesin visar Aspenström i en artikel om lyrikern Harry Martinson samma år, där tesen om dikt som besvärjelse på nytt fastslås.[23] Här ställer han på ett illustrativt vis Martinsons måleriska diktning, som "vårdar och frambär de enskilda tingen", mot Ekelöfs verklighetstvivel och hans ord om dikt som "mystik och musik". Vad det gäller är alltså två gestaltningsprinciper, å ena sidan en mer innehållsmättad och påtaglig, å andra sidan en mer formsträng och stiliserande, som tyglar verkligheten. Till stor del tycks skillnaden ligga i om dikten har sin utgångspunkt i den individuella inlevelsen eller det filosofiskt allmänna: "I den stora höstdikt(en) 'Absentia animi' har Ekelöf införlivat harkrankarna, 'de dumma djävlarna'. Jag föreställer mig att Martinson skulle gå den motsatta vägen och i en dikt om harkrankarna försöka införliva hösten". Att Aspenström även här ställer sig opartisk är inte förvånande, eftersom han samma år själv ger prov på både det martinsonska och det ekelöfska perspektivet. Jag avser diktboken Litania.

Litanias brytning mellan skilda perspektiv märks redan i dispositionen. Medan den första avdelningen präglas av verklighetsdistans utgörs andra avdelningen av när- eller ögonblicksbilder och den tredje av de båda perspektivens förhållande till poesin.

I den första avdelningen ses avståndskänslan huvudsakligen negativt. I dikten Snölegend – en tydlig syftning på den förra boken – förbinds distansen med död och kyla, och ett starkt vemod präglar dikten En gång i en tidig morgon:

> En gång i en tidig morgon, ljusets
> och sinnenas morgon.
> Mellan dig och världen var inget töcken,
> inga slöjor.
> Himmelen var ofattbar som nu, kanske högre
> men ändå inte fjärran.
> Minns du hur människornas boningar
> voro liksom pålade fast vid marken?
> Stenarna vilade tungt i sina hålor.
> Blommorna vilade tungt i sina höljen.
> Hästarna stodo drömmande under träden.
> För fågelskaran och för sången, för dem
> som kastas i flykt från land till land
> fanns ännu reden och viloställen.
> Även de stora städerna levde vid den tiden trygga,
> inneslutna inom sina murar.

Hur avlägsen diktens morgon är förstås redan av de för sägnen typiska formlerna, inledningens ”En gång” och avslutningens ”vid den tiden” samt de arkaiserande verbformerna ”voro” och ”stodo”. Ändå tycks avståndet inte bara ligga i själva tiden. De töcken och slöjor som kommit emellan betraktaren och världen påminner snarast om Stagnelius' platonska bildspråk,[24] och slöjan kan dessutom ge associationer till en indisk symbol för sinnevärldens bedräglighet, mayas slöja. Att avståndet snarast har sin grund i upplevelsen visar också femte radens paradox, där barndomens himmel, fastän högre än nu, ändå inte var fjärran. Likaså markeras ett känslomässigt avstånd genom formuleringen ”människornas boningar”, som närmast antyder ett utanförskap. Kanske den saknade sinnesnärheten ändå framgår bäst av den starkt betonade tyngd som präglar den erinrade

verkligheten: människornas bostäder var fast förankrade, ”pålade” vid marken, stenarna och till och med blommorna ”vilade tungt”. Världen ingav trygghet. Stenarnas hålor, blommornas höljen, fåglarnas reden och städernas murar förefaller att ha givit dem en kontur som gjort dem gripbara och tydliga, en fasthet som sedan förlorats. Det saknar inte betydelse att diktens enda presensform förbehålls den omkringkastade fågelsången, kanske en parallell till poesins egen nuvarande rotlöshet.

Det är nog inte överdrivet att i bokens andra avdelning se ett genmäle till den första. Här rör motiven det sinnligt upplevda, främst naturen, och perspektivet är det förtätade ögonblickets. En förebild är sannolikt den kinesiska och japanska poesi, som under 50-talets början kommit i ropet och som Aspenström redan 1945 stiftat bekantskap med.[25] Det han kunde identifiera sig med var troligen den strängt visuella och komprimerade stilen, kanske också stämningen, som ofta ger uttryck åt en vemodig längtan eller en underliggande mystik. Beträffande det senare kan nämnas, att hans anteckningsbok från 1951 rymmer ett antal citat ur Tao Te Ching, och att han alltså vid denna tid också intresserade sig för kinesisk filosofi.

En skillnad mellan den österländska diktens och Aspenströms natursyn finns dock, och det är hans inlevelse i de enskilda föremålen, som snarast erinrar om Harry Martinsons fantasifulla sätt att gestalta naturen. En ångare stönar ”dämpat, med vantar för munnen” (Den första snön), ”oktober skäller som en raggig hund” (Oktober), vintern ligger fjättrad i isstacken (Isstacken), månen är en sillfiskare som släpar sina nät över vattnet (Om månen) och poeten har ”vinkat farväl till de bredbrättade molnen” (Då borde ditt hjärta veta). Till och med den tomma rymden får ett ansikte, den ”gäspar, /döljer inte sin leda med handflatan” (November). I avdelningens mest berömda dikt, Mätarlarven, är det också larven själv som talar från sitt körsbärsblad, vilket nästan programmatiskt ställs mot ”evighetens” omätbara perspektiv. Ändå smyger sig också här en skugga av avstånd in. En tredjedel av dikterna är hållna i förfluten tid, och ytterligare en tredjedel behandlar hösten eller en tid då förgängelsen gör sig påmind, till exempel November, Höst, Oktober, Isstacken och Trollsländor. Av de återstående

har två direkt anknytning till konsten: Fyra rader visar diktaren på jakt efter nyanser, och Om månen rymmer en allusion på månmotivets poetiska frekvens.

Det tycks alltså som om Aspenströms ambivalenta verklighetssyn i Litania dels färgar sinnesavståndet med saknad av en förlorad närhet, dels ger de lyriska närbilderna en viss distans, trots inlevelsen. I bokens tredje avdelning förefaller de skilda attityderna emellertid att ha renodlats på ett illustrativt sätt, nämligen i diktsviten Porträtt av svenska poeter. Många recensenter spekulerade i vilka porträtten gällde,[26] och givetvis är det lätt att här se en karakteristik av kolleger, som den själiske Setterlind (1), den dödsmedvetne skeptikern Vennberg (2), främlingen Ekelöf (3), den japanskt inspirerade impressionisten Lars Englund (4) och den otålige framtidssökaren Artur Lundkvist (5). Intressantare är ändå att se sviten inte bara som en serie valfrändskaper, utan också som en skiss av skilda hållningar hos Litanias egen författare. Fjärde dikten skulle då svara mot bokens lyriska impressioner i andra avdelningen, liksom den tredje dikten gestaltar den för första avdelningen typiska avståndskänslan:

Världen är ofattbar.
Låt världen vara ofattbar!
Allting återvänder och fullbordas.
Men att återvända är att förvandlas.
Tidsåldrar övergår i tidsåldrar.
Ekon blandas med ekon.
Nu är hans dikter tusen år gamla.

*

Främling och därför förtrogen med allt.
Ingen tillhörig och därför närvarande i oss alla.
Likt en tjänare i ett uråldrigt, till hälften
redan övervuxet slott:
dessa underligt klädda och nästan osynliga män
som visar oss omkring i de ekande salarna
och vars röster till sist icke kan skiljas
från de egyptiska urnornas röster.

Det är givande att jämföra känslan här och i samlingens första avdelning. Genom den estetiska synvinkeln knyts främlingska-

pet nu till poesins krav på överblick och oavhängighet, och får därigenom ett berättigande. Vidare kan ambivalensen och distansens känslomässiga svårigheter förbigås genom diktens porträttkaraktär; även avståndskänslan ses på avstånd. Hur lätt accepteras och förstärks inte känslan av ogripbarhet i andra radens replik, och hur självklart vänds inte kretsloppets eviga återkomst till något positivt i tredje och fjärde raden: ”att återvända är att förvandlas”. När diktarens röst blandas med andra tidsåldrars vittnesbörd tycks den sjunka genom åren och nå urmänskliga djup.

Både detta och andra strofens paradoxer låter onekligen som ett porträtt av Ekelöf, men just dessa inslag kan samtidigt knyta dikten fastare till Aspenströms egen upplevelse. I hans anteckningsbok från 1951 finner man en självkarakteristik som påfallande rimmar med andra strofens inledning: ”Jag har sett det och likväl inte sett. Det är mig både välbekant och främmande. *Jag är en initierad främling*. Går det att vara någonting annat?” (min kurs.). Likaså kan den frihet över tids- och rumsgränser som dikten beskriver kännas igen inte bara från den samtida essän Poesi och besvärjelse, utan också från en annan sentens ur anteckningsboken: ”att vara diktare: att vara specialist på det allmänneliga”. Denna frihet har dock i dikten en paradoxal orsak. När poeten liknas vid en tjänare i ett uråldrigt slott kan det tydas så, att han själv betjänar dikten och dess universella sanningar.

Det är också mot bakgrund av denna avståndskänsla som man bör se den självuppgörelse i samma avdelning som kallats ”fragment av en lärodikt”, och som fått namnet Du måste öva dig i det verkliga:

När din syster kommer på besök
talar ni ofta om syrener
som om syrenen vore en död växtart
och inte varje juni blommade på nytt
i salar av mild honung och trastars sång.
Kanske är den död för dig?
Bakom slutna ögon återser du världen.
Rösterna når dig, viskande, otydbara
och som ett sorl från avlägsna rum.
Livet glider förbi i spegling efter spegling

likt årstiderna i en stad av sten,
där grönskan är en hörsägen (sann eller osann)
berättad av lantmän på torgen
och där även havet är en hörsägen,
en gammal försupen skeppares dröm.
Du är utstött ur sinnenas krets.
Dina sinnen har inga vänner här.
Fåfängt sänder du dem ut på spaning.
Men hur kan den som själv ej älskar
vänta att någonstans bli mottagen?
Du måste öva dig i det verkliga,
inpränta tingens namn, ett efter ett,
de ursprungliga tingen, de ursprungliga orden.
– – –
– – –

Återigen gäller det en avvägning mellan överblickens och beröringens verklighet: den som talar om syrenen som en ”växtart” famnar visserligen begreppsmässigt alla syrener i tanken, men han känner inte den enskilda blommans doft. Det är betecknande att de enda sinnen dikten nämner är synen och hörseln, de mest estetiskt eller formmässigt inriktade. Olle Holmberg har till och med karakteriserat dem som avståndets sinnen i förhållande till lukten och smaken, som är helt formlösa, och känseln, som snarare urskiljer tingens konsistens än deras kontur.[27] Här kan man åter jämföra med Martinson, som går och smakar på harsyran ”som på en kålsoppa”, super in det vida landet i näsan och känner på lövet ”som på tyger”.[28] Men i Aspenströms dikt saknas inte bara de ”formlösa” sinnena, utan synen och hörseln tycks dessutom förnimma världen i andra hand. Den som med slutna ögon ”återser” världen ser den som minne eller dikt, kanske också i en arkaisk värld, och det man karakteriserar som ”speglingar” är inga omedelbara syner. Likadant med hörseln: den som uppfattar rösterna avlägset och otydbart urskiljer inte de enskilda stämmorna, bara ett allmänt sorl – om det nu inte är inre röster som avses. Verkligheten har kommit utom räckhåll, den har blivit en hörsägen.

Overklighetskänslan är alltså här densamma som i artiklarna om besvärjelsen, men däremot inte sättet att angripa den. Den vilja till ”kontinuitet och sammanhang”, som snarast avser

språkets överblickande och sammanfattande karaktär, tycks delvis motsäga livets skiftande natur så att den fixerade verkligheten blir ”en stad av sten” – åtminstone för den som berövats förmågan till omedelbar upplevelse. Med diktens sista ord förespråkas kanske i stället ett annat och sinnligare sätt att gripa verkligheten, inte genom tidlösa formler utan genom de enskilda och ”ursprungliga” tingens namn.[29]

Att detta återspeglar en för Aspenström viktig konflikt visar också hans anteckningsbok från 1951 och framåt. Här kan samme diktare som fött Litanias lyriska naturbilder formulera en tanke som denna: ”Naturskön. Varför säger man aldrig naturful?”, och på ett annat ställe: ”Trista natur, skänk mig en dikt, så kan vi kanske bli vänner igen”. Den som bara kan bli vän med naturen genom poesins förmedling lär dock inte få mer än andrahandskunskaper om den, vilket Litanias lärodikt visade. Denna insikt går också igen i anteckningsboken. Samtidigt med formuleringar som de ovan citerade kan man nämligen finna ett antal nedtecknade naturiakttagelser samt citat av Goethe, Rilke, Rabbe Enckell och Diktonius som betonar vikten av den egna upplevelsen bakom orden. Detta sekunderas av Aspenströms egen uppmaning: ”Mindre av aning, mera av verklighet”.

Från självkritik till polemik. Hundarna samt två satirer

Av den självkritik som får summera Aspenströms böcker från 50-talets början framgår, hur starkt bristen på verklighetskontakt har sysselsatt honom. I Litanias avslutningsdikt, Förebud, går lärodiktens anklagelse igen: ”Ord har jag samlat och skuggor, skuggor. / Allt i min närhet har uppsagt mig sin lydnad”. Också i prosaboken Förebud (1953) återkommer avslutningsvis denna dystra tanke: ”De vita legendernas tid var förbi. Det räcker inte med ord, när de skiljer sig från världen dör de” (s 75). Samma känsla genljuder i Hundarnas avslutningsdikt, Död

mans klagan, där poetens liv sägs övergå ''till bild och till eko''.

Men om avståndet från nuet och det närvarande på olika sätt gör sig påmint också i Hundarna, främst som en dragning till mystiken och till katastrofen, kan man samtidigt spåra en viss förändring. Kritiken tycks nu inte bara gälla poeten själv, utan också mer allmänt, och på ett både estetiskt och etiskt plan. Vad mera är; Aspenström förefaller nu att på allvar öva sig i de ''ursprungliga'' tingen och orden. Våren 1954, ett halvår innan Hundarna utkom, skriver han i en artikel:

> Barndomens finaste och kanske enda odiskutabla förmån är sinnligheten, omedelbarheten, det ogrumlade ögat, barfotaumgänget med livet. Ur den synpunkten kan sällan något annat landskap tävla med barndomens. Eftersom dikten och inte minst lyriken är i behov av sinnlig friskhet är det naturligt att den ibland återvänder för att hämta proviant (färger, syner och symboler) ur denna ränsel.[30]

Att Aspenström själv praktiserat detta blir tydligt i Hundarnas första avdelning, Bergslag. ''Jag lyfter på gråa stenar. / Jag söker förgätna ord'', heter det i inledningsdikten, där poeten just har återvänt till sin barndomsmiljö. I den andra målas, nästan som ett resultat av detta sökande, en tidsmässigt och lokalt förankrad scen, nämligen hembygden sedd den ''Tredje söndagen i juli''. De bilder som speglar dagen präglas här klart av ''färger, syner och symboler'' från trakten själv. Stenarna ''ångade som bröd / just taget ur ugnen'', den uppgående månen är blodig ''som en nyss framdragen kalv'' och den ljusa kvällen är en ''dräng i vita skjortärmar / fromt lutad mot grinden''. Samtidigt ger dessa metaforer också något mer än en yttre beskrivning, nästan en närvarokänsla. Med den sista bilden förmedlas inte bara sommarnattens speciella ljus, utan också kontrasten mellan dagens ångande intensitet och kvällens stillhet, liksom i helt andra, svala kläder. Mot detta utgör i sin tur den ''blodiga'' månen en expressiv motbild som samtidigt ger en glimt av de händelser som formar bygdens liv. Till detta lokalt förankrade bildspråk kommer ett mer direkt och ''realistiskt''. Mycket konkret är till exempel bilden av igelkotten, ''snuvig och med äggskal på ryggen'', en karakteristik som underförstått får med både det högljudda nosandet och upplysningen om de

fritt omkringströvande hönsen.

Men förankringen i poetens barndomsbygd tycks inte bara ha givit språket ett större mått av ”sinnlig friskhet”. Genom att de för trakten organiska bilderna är av mer prosaisk art än i exempelvis den kinesiska poesin, som Aspenström stod nära i Litania, har språket också fått en vardagligare prägel. I en annan av dessa bergslagsdikter visas hur en backstuguänka – för vilken kanske poetens mor stått modell – kommer ridande på en ko med en högst jordisk gloria av flugor kring sig. ”Hon söker sin son”, heter det, nästan som om poetens ursprung här kom honom till mötes. Dikten kan med fördel sammanställas med en annan längre fram i boken, Påsknatten:

Man åkallar en frälsare i purpur.
Mot fem himlar stiger doften av myrra.
Dunkelt skimrar livets träd i mosaik.
Den röda ljuskronan susar
som en förtrollad rosenbuske.
Heliga sångare i krås och skrudar
lockar den döde ur hans grav

Jag vaknar plötsligt av en klockas ljud.
En torparkvinna med sin skällko
vandrar uppför altargången,
svept i sin grå yllekofta
och med björkvidjan i hand.
Detta är min hedendom:
vi behöver inte åkalla dem,
de glider genom oss som fiskar.

Upprinnelsen till dikten finns speglad både i Bäcken[31] och i ett brev från Venedig till Lars Ahlin 1953, där Aspenström beskriver en stund i en liten oansenlig katolsk kyrka:

> En pojke, klädd inte i den vanliga vita skjortan utan i grå och ganska sjaskig vardagskostym, har hela tiden stått på vakt framme vid altaret, nu ringer han i klockan allt vad han förmår. Har vår gamla koskälla utvandrat till Italien? Precis samma tonart, samma klang, det måste vara hon eller också en tvillingsyster. Jag väntar att när som helst se min mor vandra uppför kyrkogången fösande de två rödfläckiga torparkorna framför sig. Men hon kommer inte.

Från den upplevelse som skildras i brevet och i Bäcken har en påtaglig förändring skett i dikten, inte bara att modern verkligen ses uppstå. Den lilla kyrkan i gränden har blivit en berömd storhet, och pojken i ''grå och ganska sjaskig vardagskostym'' har ersatts av sångare ''i kràs och skrudar''. Förvandlingens orsak är uppenbart poetisk. I dikten framställs en kontrast mellan å ena sidan kyrkans mäktiga skönhetsvärld, och å andra sidan kvinnans enkla uppenbarelse. Frälsarens purpur och de skrudade sångarna kontrasterar mot hennes grå yllekofta, livets träd i mosaik mot hennes enkla björkvidja, och mot doften av myrra som svävar mot fem himlar ställs hennes och kornas bokstavligen jordnära vandring uppför altargången. Den sociala aspekten av denna klyfta mellan den enkla människan och den sakrala ramen skymtar redan i brevet till Ahlin, där Aspenström nämner hur prästen uppträder ''som om människorna vore en ovidkommande detalj i det drama som han medverkar i''. Samtidigt gäller kontrasten också en poetisk verklighetstolkning. Anmärkningsvärt är, att poeten ''vaknar'' av sin vision, som om bilden av kvinnan för honom var verkligare än en frälsare i purpur. Diktens tre sista rader är viktiga; fisken är en kristen symbol, som här får en motsatt innebörd genom att den betecknar poetens *hedendom,* hans upplevelse av de dödas påträngande närvaro i livet. Samtidigt tycks passagen rymma en bekännelse till det personligt upplevda, här det bokstavligen ursprungliga och livsformande, vilken kan ses även som en estetisk protest. I avdelningen som helhet tar poeten nämligen avstånd från en blek och livsfattig estetik, om än med en mer våldsam motbild än här. Likaså kommenteras esteticismen i den efterföljande dikten, Fängelset, med orden: ''Skönhetens och profetiornas män / vistas alltid i fjärran'' – detta alltså som kontrast till den enskildes lidande.

Över huvud taget förefaller det som om en tilltagande leda vid 50-talets poetiska klimat har påskyndat Aspenströms egen förändring. Ett annat och tydligare vittnesbörd om hans reaktion är tre parodier som han året efter Hundarna gjorde på de senaste decenniernas poesi. Dikterna har hittills varit okända i samband med Aspenström, då de skrevs under hans gamla pseudonym Per Gren och publicerades i den kortlivade Uppsa-

latidskriften Schismen 3/1955. Numrets inriktning framgår av förordet, där man säger sig introducera ”den nya sinnligheten”, uppenbarligen med en udd mot 40-talets pessimism: ”40-talet upphävde skrattet. En schist upphäver det ena skrattet efter det andra”. Aspenströms bidrag stämmer väl med introduktionen. Under huvudrubriken Tre sätt att skriva om fåglar, och med mellanrubrikerna 30-tal, 40-tal och 50-tal, gisslar han inte bara en romantisk vingsymbolik, utan litteraturens verklighetsdistans över huvud.[32] Så här framställs 40-talets sätt att skriva om fåglarna:

Om det fanns ett grönt fält

För att vårt enda rede
är vår propeller.

Om det fanns ett grönt fält
eller åtminstone en halmstack
och om inte den siamesiska katten
lurade bakom gärdsgården
skulle vi kunna företa
en buklandning i gryningen
om det fanns någon gryning.
Medan mekanikern nödtorftigt
lappade den brutna vingen
och det trasiga rodret
skulle vi kunna äta frukost
om man inte redan hade dukat
till aftonvard och bagarn inte
blandat hälften järnfilsspån i brödet.
Kanske skulle vi hinna bada
eller åtminstone doppa foten
om inte de i nordväst lufsande
isbjörnarna genombrutit horisonten
och alla sjöar bottenfrusit.
Kanske kunde vi också blanda oss
med en och annan Afrodite eller Medusa
om vi inte redan alltid varit tillsammans
någonstans.
För att det överallt finns öknar
och katarakter och isbjörnar.

För att allting är som det är
Och i stort sett kommer att vara.

För att vårt enda rede
är vår propeller.

På ett fullkomligt kongenialt sätt har Aspenström här vänt "40-talisternas" förkärlek för allusioner mot deras egna mest berömda dikter. Själva uppläggningen är till exempel gjord efter Vennbergs Om det fanns telefon (Halmfackla), och möjligen skymtar också hans katt från Slutrapport om Sisyfos (Fiskefärd). Lindegren å sin sida representeras av de många öknarna och Medusas huvud från mannen utan väg, men även av kärleksgudinnan, katarakterna och några berömda formuleringar från Sviter (Arioso och Pastoralsvit III). Uppenbart är alltså att 40-talet här ses i ganska vid bemärkelse. Själv är Aspenström företrädd genom en rad ur Den ni väntar passerar inte förstäderna (Snölegend), där "de från norr kommande leoparderna" ersatts av betydligt sävligare isbjörnar, som på köpet frammanar Snölegends och kanske även Vinteroffers frostiga klimat. Den något motsägande blandningen av isbjörnar, katarakter och öknar gör onekligen landskapet "40-talistiskt" abstrakt, och kompletteras väl av det öde landets totala brist på gröna fält och gryningar. (I det sistnämnda anas för övrigt en påminnelse om Sven Alfons' Backspegel mot gryningen.) Det verklighetsnära finns bara i konditionalis, inte i nuet, och den möjliga kontakten gäller avlägsna symboler, Afrodite, Medusa. Typiskt "40-talistiska" bilder är också det "brutna" och "trasiga" samt det reducerande, till exempel i orden "nödtorftigt" och "åtminstone". För att göra sinnligheten riktigt landsförvisad har Aspenström slutligen blandat in några tungsmälta järnfilspån i nödårsbrödet.

Men satiren gäller inte bara "40-talismens" dystra osinnlighet. Man kan också skönja en kritik av den brist på jordisk förankring som, från att ha gestaltats som hemlöshet, utmynnade i Sviters bevingade och sköna känslorus. Här drabbar satiren kanske till och med mest effektivt. När Aspenström byter vingarna i Lindegrens diktrefräng mot en prosaisk helikopter störtar med ens alla ikariska associationer, ett grepp som skulle återkomma i Aspenströms följande bok, och med samma syfte.

I 50-talssatiren är verklighetsdistanseringen besläktad:

En dopping och en kolibri

Hamd-e-bī-hadd Un Khudā-e-Pak rā!
Un ki īmān dād mushtī-e-khāk rā!
Un, ki, bā murgh-e-hawā, māhī dihed,
Bandagān rā daulat-e-shāhī dihed.

SHAIKH 'ATTAR

Cat! who hast pass'd thy grand climacteric,
How many mice and birds hast in thy days
Destroy'd?

JOHN KEATS

Ecce suum tirile, tirile, suum tirile
tractat.

CARL VON LINNÉ

"Som vingslag över stora vatten"
en dopping och en kolibri
"jag vågar ej andas
ert stoft"
och Guds silvergök:
kucku... cuckoo...

Cambridge och Skällnora kvarn
i oktober månad 1954
Till min vän "Jocke" Johansson

Här är det inte frågan om en verklighet i andra hand, utan i tredje och fjärde, genom de lärda allusionernas ekon på världshistoriens skilda språk, citatens avståndsmarkering och den metapoetiska turneringen som vänder blicken mot dikten själv, inte mot dess föremål. Den föregivne diktaren ställer allvarligt sin insats i förgrunden genom den sorgfälliga dateringen och adresseringen, som även den ståtar med citationstecken och litterära ekon. Medan Cambridge förmedlar en bild av lärdom leder Skällnora kvarn tankarna till Almqvists berättelse med samma namn, i vilken en synnerligen orealistisk korp figurerar. För den initierade läsaren kan alltså ytterligare en fågel komma med i dikten. Men även om mycket av det humoristiska ligger i

motsägelsen mellan denna pompösa ram och diktens innehåll gäller satiren också här främst den intellektuella distansen från verkligheten, som nu förstärkts av en utpräglad esteticism. En adressat kan skymta redan i den övergripande titeln, Tre sätt att skriva om fåglar: här påminns läsaren om den under 50-talet aktuelle Wallace Stevens och hans dikt Tretton sätt att betrakta en koltrast.[33] Vad Aspenström tycks vända sig mot är att estetiken, själva sättet att betrakta fågeln, så totalt blivit ett huvudintresse. I denna dikt omsluts fåglarna av allusioner liksom kinesiska askar, och titelns osannolika artkombination – "poetens" enda egna insats – prasslar litterärt. När göken därtill försilvras och får gala tvåspråkigt försvinner fåglarnas egna röster på samma sätt som den föregivne poetens. Orden har slutligen blivit en barriär mot verkligheten.

Dikter under träden

Den inriktning som förebådats i Hundarna och Tre sätt att skriva om fåglar bekräftas 1956 av Dikter under träden, i många avseenden en brytningspunkt i Aspenströms författarskap Något som illustrerar bokens strävan att nå verkligheten med ett enklare språk och utan poetiska symboler är, att dess arbetsnamn under en tid var Klara Texter, enligt Bonniers Nyheter 1956. Det är också uppenbart att det sinnligt förankrade perspektivet nu har funnit sitt språk. Kai Henmark noterar att "paradise lost-känslan" är borta; Erik Hjalmar Linder talar om bokens nya närhet till natur- och sinnesupplevelserna, och i Svenskt litteraturlexikon nämns dess misstro mot de vida generaliseringarna.[34]

Ett gott exempel på detta är bokens långa mittdikt, I bönhuset, som i likhet med Snölegends mittdikt bildar en egen avdelning och alltså bör ha tillmätts viss betydelse. Eftersom den två år senare kom att ingå i Bäcken torde den vara tänkt i samma ursprungsmiljö som där; den som redan i Hundarna fått bidra med "sinnlig friskhet". Diktens skildring av bönhusets julfest inger också en stark närvarokänsla, som förklaras inte bara av

tempusväxlingens inramning av nuet: ”Inledningspsalmen *har* börjat”, hedersgästen ”ställer *nu* frågan”, *”Snart skall* de sju påsarna med äpplen / och papperskarameller fördelas” (mina kurs.) Mycket viktig är också blandningen av olika sinnesintryck som känsel, doft, hörsel och syn. ”Sparkstöttingen, hämtad ur vedbon, / glider trögt på roströda medar” mellan plogvallarna på väg till kyrkan. Där inne osar det från kaminen, imman dryper från taket och kaffeångor sipprar genom köksdörren tillsammans med slammer av bleckskedar och porslin – observera bleckskedarna, inget silver här! En pojke tassar ”på knarrpjäxor” bort till sin far under julsången, ”man skyndar ut / och planterar en gul ros i drivan ” – en högst mänsklig förrättning mitt i högtiden. Ordet ”knarrpjäxor” ger också en skymt av pojkens förlägenhet över knarrandet, på samma sätt som man anar våndan över en sviktande stämma när ”Målbrottets yngling släpar sig fram / genom längsta och skönaste julsången”. Genom detta jordiska missljud i lovsången ges sålunda ett litet porträtt av ett kollektiv, den enkla församling som inte utan polemik ställs mot kristendomens ”katedraler av purpur” och ”kardinaler och jorddrottar”. Sammanställningen är snarlik den i Påsknatten ur Hundarna, men det som då var en vision har nu blivit en tavla av stark poetisk realism.

Större tydlighet har polemiken i dikten Ode till en helikopter:

Vanskapliga skratt
som hänger under molnen,
himmelska kaffekvarn,
jag älskar dig!
Luftgroda, din sång
ljuvare än näktergalens!
Vem av oss är inte
lyteskomediant?
Låt oss tillsammans
utforska världen,
broder fönstertittare!
Detta kallar jag teknikens triumf
och en vän i nöden.

Greppet känns delvis igen från Schismens 40-talsparodi: genom att en propellermaskin införs där man väntat en bevingad va-

relse mister den romantiska flykten åtskilligt av sin glans. Kontrasten mellan högt och lågt förstärks här dessutom av, att odet nästan definitionsmässigt förknippas med högstämdhet. Dikten kan rentav med fördel läsas som en replik till Keats' berömda oden om det tidlöst sköna. Där Keats prisar den ljuva sång som anden hör i en grekisk urna, lovordar Aspenström med avgjort opoetiska metaforer något tekniskt tidsförankrat och fult, och där Keats hyllar näktergalens sorgsna hymn talar Aspenström om helikopterns "vanskapliga skratt" – det sägs till och med vara en "sång / ljuvare än näktergalens". En påfallande skillnad är också, att näktergalssången hos Keats bedövat poeten med skönhet "tills världen helt försvann" och inger honom en önskan att "Fly långt, långt bort och glömma allting här". Hos Aspenström ger helikoptern i stället en möjlighet att "tillsammans / utforska världen", vilket ju också låter sig göras med dess låga flyghöjd och relativa långsamhet.

En liknande udd har Ikaros och gossen Gråsten, en av Aspenströms mest berömda dikter:

> Efter att ha läst 73 (förträffliga) dikter om Ikaros
> önskar jag lägga ett ord för hans lantlige kusin,
> gossen Gråsten, kvarlämnad på ängen.
> Jag talar också på en grästuvas vägnar
> som åtnjuter skugga och vindskydd.
>
> Efter att ha läst 73 dikter om flykt och om vingar
> önskar jag frambära min hyllning till fotsulan,
> den nedåtvända själen, konsten att stanna
> och att äga tyngd – såsom gossen Gråsten
> eller hans syster, hemmadottern fröken Granbuske,
> som glanslöst men evigt grönskar.

Den sista strofen låter sig väl sammanställas med en tidigare symbolik hos Aspenström, vingarna i Snölegend respektive den jordbundna tyngd som i Litania stått för en förlorad sinnesnärhet. Av hans egen kommentar 1970 bekräftas också, att en självuppgörelse kan ligga till grund för dikten. "I den mån den är polemisk är den främst en träta med någon–något i mig själv och som finns hos de flesta, gissar jag. Det är ändå bra länge sedan vi upplevde oss som harmoniska kroppar kring en helgju-

ten kärna".[35] Ikaros och Gråsten är i dikten mycket riktigt "kusiner", fast den ena påträffas i poesin och den andra på ängen, och båda kan alltså representera författaren själv. Samtidigt står gossen Gråsten uppenbarligen också för något mer objektivt, till exempel som en företrädare för "fotnotsfolket", som de obemärkta individerna kallas i Aspenströms anteckningsbok 1953.[36] Mycket typisk är upptäckten av stenens verklighetsförlaga, som den beskrivs i Sommar 1968:

> På tre fyra meters avstånd från mitt fönster en sten, en vanlig granitklump, av vilka det förekommer miljoner i riket. [- - -] I flera år hade jag sett den, rättare sagt inte sett utan endast med blicken halkat över som det sker med det närliggande. En dag upptäckte jag den, att den befann sig just där just nu och inte annorstädes. Den verkliggjordes [- - -]. Det blev en dikt som jag kallade 'Ikaros och gossen Gråsten'. (s 33)

Det är alltså inte bara en sten som här skildras, utan hur det närliggande "verkliggjordes", det vill säga fick liv och egenvärde till följd av en pågående attitydförändring hos författaren.

Men dikten kan, som man förstår av de båda strofernas inledningsrader, ses också i ett större litterärt sammanhang. Den vingsymbolik som kunnat märkas i Sviter och Snölegend hade under 50-talet fått ett starkt tillskott efter Lindegrens berömda Ikarosdikt 1954. 1956 kom nya Ikarosdikter av Johannes Edfelt, Ebba Lindqvist och Stig Carlsson – den sistnämnde hade för övrigt redan 1951 diktat om Ikaros – och även där Ikaros' namn inte nämndes svävade hans ande över de många dikterna om "flykt och vingar". Som ofta påpekats har Ikarosgestalten blivit något av en symbol för den romantiske diktaren över huvud, och det är kanske främst i denna funktion Aspenström avbildat honom.[37] Det kan därför vara frestande att se också Ikaros' motpol i dikten som representant för en litterär riktning. Man kan till exempel associera till Diktonius' Den lustiga våren (Stenkol, 1927): "Får jag kyssa dig på handen, lilla enrisbuske, / och lägga armen kring dig, stora sten?" Helt utan fog är sammanställningen inte – Walter Dickson hade 1947, som en motvikt mot 40-talsdiktens abstraktion, framhävt just den finlandssvenska modernismens "underkastelse inför naturen och verk-

lighetsfältet" samt dess "verklighetstyngd i stället för verklighetsflykt".[38] Att Aspenström lagt artikeln på minnet visar en referens han 1951 gjort till Dicksons tes, och kanske också ett Diktoniuscitat i hans anteckningsbok från 1951, som uppenbarligen avsåg att stödja hans egen strävan: "Jag kan ej tala nog jordiskt, jag ville mina ord hade mull på nosen".[39]

Det finns emellertid också en annan poet som här kan falla i tankarna, och det är återigen Martinson. I hans dikt Enbusken (Passad, 1945) har både den trogna fröken Granbuske och den vindskyddande gossen Gråsten en anförvant med liknande karaktär: "Åt gravar och golv gav han ris, / och ett gott öl bryggde han / där han stod, stark och vänlig, / klämd mellan gråa stenar i Thule". Samma infallsvinkel har Martinson i dikten Daggmasken (Passad), där den "grå lille bonden i jordens mull" prisas för sin obemärkta nyttighet.

Att Aspenström under 50-talet dragits till Martinson har redan nämnts. Till stor del hör det troligen samman med den likhet i bakgrund och kynne, som bland annat framkommer i en dagboksanteckning Aspenström 1954 gjort om ett möte mellan dem. Här samtalar de om religion och "den mystiska, oförklarliga klarhetsförnimmelse" de båda upplevt, men också om fåglars, fjärilars och humlors flykt, alltså naturvetenskapens iakttagelser.[40] Samtidigt kan Aspenström nu ha sökt stöd i Martinsons naiva iakttagelse som en motvikt mot 40-talspoesins brist på sinnlig förankring.[41] I hans anteckningsbok återfinns 1954 citat ur Det enkla och det svåra, som visar intresset för Martinsons språk, och i en intervju sommaren 1955 berättar han, att han "tagit för vana att varje sommar läsa någonting av Strindberg eller Martinson för att påminnas om det svenska språkets rikedom".[42] Talande är även hans tillägg: "Annars läser jag mest huller om buller, och helst inte skönlitteratur utan fackböcker, handböcker – på jakt efter färskvaror, man väntar sig finna en upplevelse som inte härsknat till estetik". Vad han sökt är tydligen den differentierade vokabulär med ord från vardagslivet och vetenskapen som Strindberg och Martinson fört in i litteraturen. I en senare artikel framhäver Aspenström mycket riktigt de båda författarnas yppiga, kuranta ordförråd och deras "intresse för 'saken', för verkligheten".[43] Detta språk har trängt in också i dikten om gossen Gråsten. Redan med den fingerat

exakta siffran i första raden bryts en högpoetisk doktrin – räkneorden anses i regel sakna stilvärde och används hos oss, som Albert Wifstrand anmärkt, bara i den naiva folkdiktningen eller hos de amerikanska livsdyrkarnas efterföljare.[44] Ett exempel är Martinson, som kan skriva: ”På en tjugotre fot hög lår som är Norrland / sitter en man och spelar långt ute i havet” (Norrlandstimmer, ur Nomad). Samma lågpoetiska status har parentesen i inledningen till Aspenströms dikt, liksom hans formulering i andra raden – att ”lägga ett ord för” någon associeras mer till muntliga och halvt affärsmässiga sammanhang än till poetiska lovtal. Här gäller det glanslösa tydligen inte bara som ett etiskt föredöme, utan också som ett estetiskt.

Till denna rent språkliga verklighetsnärhet kommer det inkännande som tidigare vidrörts, och som står i utpräglad kontrast till den ikariska synvinkeln. För Aspenströms del förefaller det rentav som om inlevelsen underlättas när tingen får ett ansikte. Detta är inte oförenligt med kunskap – inlevelsen och ”förmänskligandet” är starka i Brehms stora uppslagsverk om djurens liv, som både Martinson och Aspenström uppskattat.[45] Samtidigt ligger i detta en viss skillnad från en renodlad litterär realism. Eftersom den mystiska delaktigheten har sitt ursprung i naturbesjälningen förbinds denna ofta med romantiken. När den ”primitiva” människan ser en värld av ansikten, väsen och liv där vi blott ser ting och föremål, är det ett uttryck för den begynnande allenhetskänslan, skriver Hans Ruin.[46] Hos Aspenström framkommer denna känsla också på ett motsatt sätt, nämligen genom den symbolik som förbinder det nära med något gemensamt. I denna dikt blir exempelvis gossen Gråsten representant för ”konsten att stanna / och att äga tyngd”, vilket gör att han kan svara mot något i oss alla. Även i detta finns en motsvarighet hos Martinson, vars förening av det nära och det vittomspännande Kjell Espmark sett som hans kanske viktigaste bidrag till modernismen.[47] Det behöver emellertid inte innebära att Aspenström lärt av Martinsons universalism, som enligt Espmark har en bakgrund i bland annat arbetarrörelsens internationalism, det rydbergska ahasverusperspektivet samt den indiska och eventuellt den kinesiska mystiken, alltså källor som även Aspenström dragits till. I botten ligger en likhet i de båda poeternas inriktning, som gör metaforen till något

mer än en utsmyckning: den blir en bild av det enskilda och det universella, av delen och helheten.

Detta spel mellan närhet och distans kan också utläsas på ett mer övergripande sätt i Dikter under träden. Här kompletteras det vardagliga språket och den lekfulla polemiken mot verklighetsdistansen av ett både universellt och metafysiskt orienterat perspektiv, huvudsakligen i de tredje och femte avdelningarna. I dessa kan poetens känsla ligga långt från vad dikten om gossen Gråsten förespråkar, och de tycks nästan utgöra medvetna balanspunkter mellan samlingens dikter om sinnesnärhet. Ett utpräglat exempel på detta främlingskap är dikten Skuggorna i den tredje avdelningen:

Vilken motbjudande köpenskap på torget,
långt borta, därtill upp och ner!
Vad har dessa österlänningar att sälja?
Vattenmeloner? Förgyllda huvudskålar?
På altanen en man och en kvinna,
tätt sammanslingrade. Hur skiljer man
mellan envig och kärlek?
Andra skuggor vandra förbi,
fäktar med armarna,
klipper med käkarna,
nickar, bockar och försvinner.
En fluga svirrar mot rutan.
En liten flicka, klädd i dimma,
stiger på och frågar efter sin far.
Hon finner en tom handske.
Hon finner en halvskriven bön:
'.... lilla barn,
med dina tunga händer
driv mig som en påle ner i jorden'.

Här finns både i titeln och i temat en talande likhet med Platons bild av skuggorna i grottan, som för övrigt har en parallell också i den indiska filosofin.[48] Även i Aspenströms dikt blir den yttre världen avlägsen och förvriden, snarast exotisk. Människor rör sig som i ett österländskt skuggspel, och vad som utbjuds på livsmarknaden tycks motbjudande och ogripbart. Från detta avstånd blir verkligheten flertydig, och famntaget kan vara ett tecken på både närhet och strid. Likaså kan den

fluga som ”svirrar mot rutan” tolkas som en parallell till den lilla flickan i dimma, kanske som en bild för hur otydlig och onåbar hon ter sig. Av den tomma handsken framgår också, att den som talar varken känner sig hemma i sin kropp eller har förutsättningar att helt känna och gripa verkligheten – kanske inte ens orden, eftersom den bön som riktas till dottern är halvskriven, antydd. Det är här påfallande hur föga främlingskapet inför verkligheten har förändrats sedan dikten En gång i en tidig morgon (Litania). Återigen är det barnet som står för verklighetsförankringen, nu genom sina paradoxalt ”tunga händer”. På samma sätt motsvarar sista radens bön de ”tungt” vilande blommorna och de fastpålade boningarna i den andra dikten, liksom dimman och rutan mellan den talande och dottern motsvarar den förra diktens töcken och slöjor.

Medan bokens tredje avdelning alltså präglas av det svävande och overkliga domineras den femte avdelningen av den universella känslan. Den är tydlig i Tankar vid ett brofäste, där en symbolisk bro ”över vilken alla måste passera” förbinder ”Timlighetens berg / med berget Avsägelse”. Den går likaså igen i dikten Himlavalvet, det nedåtvända, där jordens sediment illustrerar hur allt sinnligt underställs förvandlingens och förgängelsens lagar. Att känslan för det allmänneliga här har ett metafysiskt drag visar ljusets roll i avdelningen. I dikten Solnedgången är detta sett som ”Arkadiens ljus”; i en annan dikt blir det en bild för själen (Själen i Norden), och i dikten Ej blir det natt prisas inte bara ljuset, utan synbarligen själens uppgående i det.[49]

Det jordiska perspektiv som kan associeras med titeln Dikter under träden saknar alltså inte övertoner. Liksom Vennbergs Vid det röda trädet (1955) uttrycker samlingen en i huvudsak positiv livsattityd som bryter med ”40-talismens” mörksyn, och liksom Martinsons dikt Li Kan talar under trädet (Passad, 1945) förespråkar boken sinnligheten. Samtidigt finns i trädsymbolen en dubbelhet, som framkommer inte minst i Aspenströms kommentar till titeln. I Bonniers Nyheter 1956 nämner han både sin erfarenhet av trädens ”prosaiska” sida, förvärvad under tiden som skogsarbetare, och sin upplevelse av deras himmelsnärhet, vilken han fått som ”trädklättrare och trädmystiker”. Båda aspekterna finns representerade i Dikter under

träden; den förra i Vedhuggarens himmelsfärd, där till och med änglarna ses som robusta skogsduvor, och den senare i dikten Mannen, kvinnan och änglarna. I denna följs en mystisk vision av en metamorfos som markerar samhörigheten med guden: diktens kvinna upplöses till dagg, och diktens man förvandlas "till ett svävande träd".

Men trädet har som symbol också en anknytning av mer transcendental art, nämligen till buddismen. Det var under ett träd som Buddha vann sin frälsning, och det var under de närbelägna träden han därefter frestades att genast ingå i Nirvana för att undkomma sinnevärldens kretslopp, samsara. Det är högst sannolikt att Aspenström syftar på just detta. I Edv. Lehmanns Religionerna (Lund 1933), en lärobok från Sigtunatiden, har han om Buddha antecknat bland annat: "Tre dagar satt han under ett träd tills förklaringen kom". Det står också klart att Aspenström haft ett starkt intresse för buddismen. Enligt en sen kommentar av honom själv kom det bland annat genom Dan Andersson och Bertil Malmberg, och förstärktes genom de religionshistoriska studierna under 40-talet.[50] Åren omkring Snölegend kan man finna ett par hänvisningar till den,[51] och i Aspenströms anteckningsbok från 1951 till 1957 återfinns ett fragmentariskt buddistiskt citat om att "rothugga fjättrande lustar", som genom ett närbeläget tidningsurklipp kan dateras till våren 1956. Vad som klarast talar för att Aspenström känt buddismen aktuell i samband med Dikter under träden är dock manuskriptets följebrev 3/9 1956. Här skriver han, att bokens namn skall vara Samsara: "Ordet, ett indiskt begrepp, ingår i en av de dikter jag inte tagit med. Det betyder ungefär Livets virvel, och passar". Varför titeln övergavs, och vad Aspenström förknippade med det nya namnet visas i ett efterföljande brev:

> Jag har grubblat på titeln, SAMSARA är ett utmärkt ord ur nästan alla synpunkter utom just detta att dess färg är indisk och dikternas färg så svensk, även i de fall de kommenterar den gemensamma gröna jorden och blå himlen. Därtill kommer, som du framhöll och jag förbisett, att det rimmar på Martinsons titel /Aniara/ som kastar sin stora skugga över boksidorna just i oktober månad. [- - -] Jag har funderat fram och tillbaka, och stannade för UNDER TRÄDEN eller snarare DIKTER UNDER TRÄDEN, uppställt med Dikter ovanför i mindre stil och UN-

> DER TRÄDEN med dominerande stil. Jag bifogar ett papper som visar hur jag tänkt mig texten fördelad.

Det bifogade papperet visar emellertid ett annat namn än det föreslagna. Det är DIKTER UR TIDLÖSHETENS SKOG.

Både ''Livets virvel'' och ''Tidlöshetens skog'', det sinnligt föränderliga och det tidlöst universella, har alltså funnits med i Aspenströms tankar inför Dikter under träden. Buddismens roll skall naturligtvis inte överbetonas, men den kan ändå klargöra ett sammanhang. I dess förening av en vördnad inför alla livsformer, även de mest oansenliga, och av en känsla för det stora kretsloppet, låter sig sinnesnärhet och livsdistans väl förenas. Detta åskådliggör i sin tur, hur så olika poeter som Martinson och Ekelöf från var sitt håll kunnat nalkas en buddistiskt färgad livssyn, och bildligt talat kunnat möta Aspenström vid världsträdets fot respektive krona.

60-talet: Aspenströms förhållande till realismen

Aspenströms reaktion mot de verklighetsfrånvända dragen i 40- och 50-talspoesin får alltså inte tolkas så, att han själv skulle stå helt främmande inför dem. Hur sammansatt verklighetsbilden i hans författarskap är visar en sammanställning med den litterära och kunskapsteoretiska realism, som under 60-talet präglade poesin. Ordet realism som litterärt begrepp innebär en sinnlig konkretion och verklighetstrohet vad beträffar den yttre beskrivningen; i en snävare betydelse också författarens principiella ''strävan att så korrekt och övertygande som möjligt avbilda sin och sina medmänniskors verklighet'' (Svenskt litteraturlexikon). Detta innebär enligt samma uppslagsverk närmast motsatsen till romantik, det vill säga att författaren tyglar temperament och fantasi och håller sig nära jorden; att han offrar det sagolikt skimrande för vardagens trogna miljöer, och att han snarare skildrar genomsnittsmänniskan än de problema-

tiska karaktärerna.

Som framgått av det föregående kan mycket av detta passa in på en sida hos Aspenström. En strävan till verklighetstrohet eller autenticitet röjs av en mängd faktanotiser, iakttagelser och tidningsurklipp i hans anteckningsböcker, och som snart skall visas, av en dokumentarisk tendens i många av hans senare dikter. Samtidigt är det uppenbart att de fakta han stannat för ofta visar verklighetens mer otroliga sida. Av de tidningsurklipp han samlat i anteckningsboken från 1956 kan bland andra följande rubriker noteras: "Svärmor sjunger inföding till döds. Hård läkarkamp"; "Sköldpaddsritt räddar sjöman undan hajar"; "Senil ekorre fick Blå Stjärnanvård". Till stor del bör detta slags situationer ha attraherat honom på grund av sin absurda karaktär, men den bakomliggande orsaken är i sin tur en verklighetstolkning. Den kan utläsas i en artikel 1950, som betecknande nog har en udd riktad mot Arthur Millers "naturalism". Aspenström skriver: "I all betydande komisk konst finns det ett inslag av naiv mystik. Det otroliga inträffar inte bara därför att det är 'lustigt', utan därför att det faktiskt *kan* inträffa".[52]

I sin verklighetssyn förefaller Aspenström alltså befryndad med den Dostojevskij, som menade sig stå för en högre grad av realism än naturalisterna, eftersom verkligheten i hans ögon rymde även fantastiska element.[53] Vad mera är, för Aspenströms del tycks en litterär realism inte helt sammanfalla med en kunskapsteoretisk realism, det vill säga antagandet av en verklighet som är oberoende av medvetandet.

Ett gott exempel på hur föga realistisk eller verklighetsorienterad hans världsbild kan te sig är barndomsskildringen Bäcken (1958). I den vuxnes kommentarer till barnets upplevelser skymtar här ofta en osäkerhet, som när författaren talar om det stora kretsloppet eller framkastar "att vårt enstaka liv är ett misstag och vår tideräkning en felsyn" (s 22). Närmare betänkt: "Fanns alls denna skog och detta kärr? Stod alls ett barn med mitt namn och metade i bäcken?" (s 28f). I slutkapitlet beskrivs hur "tillstånden" svävar omkring i en värld "rik på allt utom trygghet för foten", och författaren kommenterar: "Att förankra dessa ständigt förlisande och uppdykande spökskepp, det betraktade jag nyss som den viktigaste strävan" (s 123). Imperfektformen är värd att understrykas. Strax därpå frågas nämli-

gen om det är ”nödvändigt att äga ett personligt liv och en stabil tidskänsla”, och om vårt levnadsmål är ”att ligga avskilda och tungt förankrade som stenar på åkern” (s 124). Svaret tycks inte nödvändigtvis vara ja, som i dikten om gossen Gråsten: i bokens slut avstås alla de enskilda minnen och personer som skildrats för ”det enkla stjärnljuset, i vilket allt finns innefattat” (s 127). I ett tidigare kapitel ges det sistnämnda en närmast arketypisk tydning som någonting allt genomströmmande. ”Vi döpes i vatten och döpes i ljus, först döpes vi i ljus”; ”Forskar vi inåt, påträffar vi förr eller senare minnesbilden av det ljusöversköljda Ararat” (ss 41f, 43). För berättaren har vidare ”det mystiska ljuset sin vardagsboning” i hängbjörkens skimmer (s 43f), alltså med en liknande förening av rotfasthet och himmelsnärhet som i Dikter under träden.

Symptomatiskt för Aspenströms dubbla verklighetstolkning är dock, att man i Bäcken finner talrika exempel också på hans vilja till språklig verklighetsförankring. Liksom i Hundarnas Bergslagsdikter, och liksom hos de franska artonhundratalsrealisterna, är metaforerna genomgående underordnade motivet och miljön, vilket inringar den senare på samma gång som bilden eller stämningen förtydligas.[54] Solen sjunker som en rödbeta (s 86), solnedgångens ”frömjöl” påminner om brandliljans (s 127), luften är len som dunet under kattmagen (s 102) och den svenska högsommaren är ”trång men lysande, sedd genom hålet på en rågbrödskaka” (s 127). Också när människor karakteriseras är det med bilder hämtade från naturen eller från bygdens perspektiv. I pojkens bröllopsreferat skymtar brudgummen ”flugsnapparaktigt” under dansen, vilket illustrerar både hans svartvita klädsel och snabba rörelser (s 32), medan bruden liknar en näckros eller ”en av dem som finns avbildade på oljefärgstrycket i bönhuset” (s 40). På motsvarande sätt beskrivs de olika personernas upplevelser. Under båtutflykten känner kvinnorna på sommarlyckan som på ett tygstycke, medan männen förundrar sig över det ”välordnade sjöbruket” och dess ”vattentegar, hur väl de sköttes, hur vindkårarna plöjer och harvar, hur himmelsljuset sår och sådden med detsamma låter sig skördas – och det i reda pengar, stänkande tolvskillingar!” (s 118f). Även pojkens egna känslor uttrycks med konkreta orts- eller tidstypiska bilder: han känner en

"spinnrockssurrande salighet" (s 44), och det som är behagligt, vare sig det gäller moderns mjuka sätt att uttala hans namn eller en varm sittsten, karakteriserar han som "ulligt" (s 65, 86).

Man kunde med rätta invända, att dessa bilder också har ett modernistiskt drag genom sin oväntade karaktär. Denna språkliga förankring i trakten framkommer emellertid inte bara genom metaforerna, utan också genom dialektala ord och vändningar. Korna "gresar" med benen (s 23), kvinnorna sitter "görlösa" på båtutflykten (s 117) och pråmen skall "smöjas" genom kanalen (s 113). Någon gång sätter Aspenström till och med citationstecken omkring ovanliga uttryck, som när de till bröllopet objudna är ute för att "sloa", det vill säga se bruden (s 39), och när kvällen sägs vara "väll" (s 101). Att han bemödat sig om denna lokala språkprägel framgår av hans anteckningsbok, som omkring 1957 inte bara rymmer utdrag ur litteratur om Dalarna, utan också enstaka dialektord. I många fall har Aspenström varit pionjär: av bokens dialektala uttryck återfinns endast ett fåtal i Svenska Akademiens Ordbok, till exempel "sloa" och "smöja", och då med hänvisning till just Bäcken.

På ett besläktat sätt förenar Om dagen om natten (1961) en filosofisk universalism med vardagliga motiv och en språklig realism, här genom det talspråkliga tonfallet. I dikterna Röster och I första akten borde Hamlet dö förespråkas samtalet nästan programmatiskt, och uppenbarligen med en udd mot den lyriska monologen: "Prata med varandra, enkelt, / som kvinnorna i mjölkboden, / om vädret, om vinden, / om era frostknölar". Det kunde likna ett manifest skrivet för 60-talets så kallade nyenkelhet, men det förenas med samma komplexa verklighetssyn som tidigare. Bredvid de enkla närbilderna står stora livssynteser som dikten Före Kristus, efter Kristus, vilken sammanfattar människans historia i en kort jagberättelse från den mytiska början vid Greklands hav till dagens summering: "Och jag gick åter ned till stranden / där tärnan skrek som förr / som förr / *och havets avsikt var att sorla*".

Även i denna bok sammanfattas de skilda verklighetsperspektiven av trädet, som i dikterna Stoft och innebörd, Kärleken och döden, De vita träden och Dikt under träden – det senare en titel som understryker sambandet bakåt. I inlednings-

dikten, Stoft och innebörd, sammanför trädsymbolen mycket tydligt två världar, makrokosmos i ”den stora vidsträckthetens gren” med ”runda lövs oändligheter” och mikrokosmos i vattendroppen med sina klockdjur – tidsassociationen är säkert medveten. Även det sätt på vilket allt sammanförs till en formel – ”allt är av samma stoft” – kan tydas enligt två skilda världsåskådningar. Dels kan det fysikaliskt tolkas så, att ”stoftet” är atomerna, dels kan det tolkas i enlighet med den indiska filosofin, som ser världslagen dharma bakom alla substanser och förlopp, alltså även som ett materiellt ursprung.[55] Det sistnämnda är inte osannolikt, då trädet i upanishaderna symboliserar världsalltet, och då bokens titel kan anspela på upanishadernas uppmaning att ”om dagen och om natten” begrunda all-anden Brahman.[56]

Hur starkt denna dubbla verklighetssyn skiljer sig från 60-talets poetiska realism visar inte minst den kritik Aspenström nu mötte. I Göran Palms essä Evighetssinnet (BLM 4/1961) kritiseras dels närbildernas ”smeksamma förtrolighet” och Aspenströms ”*förmänskligande* av flora och fauna”, dels ”evighetssinnets” sikte på de gemensamma grundvillkoren i stället för ”de mera konkreta och svårbemästrade gemenskapskraven”. En liknande kritik möter i Folke Isakssons och Björn Håkansons recensioner av Trappan (1964).[57] Båda åberopade Palms essä, båda tog upp den jämförelse med Martinson som där gjorts, och båda tycks liksom Palm ha sett sin uppgörelse i ett vidare sammanhang.[58] Det som kritiseras är nämligen inte så typiskt för Trappan som för Aspenströms tidigare böcker, och det ses ur en för 60-talet typisk synvinkel. Speciellt tydligt är det tidspräglade draget hos Håkanson. Karakteristisk är hans försiktiga propagering för tillfällighetspoem i massmedia, på uppläsningsaftnar och på plakat i stället för en ”lödig diktsamling full med allmängiltigheter”, liksom hans ogillande kommentar, att Aspenström sällan skrivit om problem och händelser ”som man känner igen från tidningarna”. Likaså ligger det tidstypiska i öppen dag när han i Aspenströms sagoton och inriktning på det nedanförmänskliga spårar något ”samhälleligt reaktionärt”. Vad han reagerat mot är uppenbarligen detsamma som Palm: det övergripande planet i Aspenströms dikter samt ”naturbesjälningen”. Båda egenskaperna har samband med den

mystiska allenhetskänsla som tidigare nämnts, och båda saknas i den tongivande unga 60-talspoesin. En konsekvens av allenhetskänslan är, att människans mått inte blir bestämmande på samma sätt som ofta i realismen. Högt och lågt, avlägset och nära, levande och döda – allt är här likaberättigat. I Trappan uttrycks detta i den dikt Håkanson främst reagerade mot, Mikrofolket, vars slut lyder: "Maka upp dem på snöskoveln / och släng ut dem i rymden till allt det övriga / vars mått inte stämmer med människans". För 60-talets värdekritiska strömning tydde denna inlevelse i snöns småfolk snarast på "panteistiska och antropomorfa föreställningar som strider mot en vetenskaplig tidsålders prövade, empiriska attityd gentemot verkligheten", för att citera Håkanson i 60-talsantologin Nya linjer (1966, s 8). Även "evighetssinnet" förs in i dikten, genom att mikrofolket påfallande liknar oss själva, sedda ur ett högre perspektiv.

Trots dessa skiljaktigheter bör man inte förbise, att Aspenström genom sin inriktning på det vardagliga i motiv och språk varit en föregångare till mycket i 60-talets poesi. Detta erkänner också Håkanson i sin recension. Aspenström var, påpekar han, den som avlägsnat sig längst från 40-talets estetik, "där kravet på allmängiltighet och föreställningen om poeten som särling ingick". Hans sinnlighet hade också haft betydande följder för språket: "Jämte Ekelöf framstår han som en viktig impulsgivare till de senaste årens sakliga, metaforfattiga, ideologiskt obundna stil". Omdömet kan kompletteras med Lars-Olof Franzéns kommentar i hans recension av Göran Palms Världen ser dig (BLM 10/1964): Franzén menar här, att Palms program tidigare hade förverkligats av bland andra Aspenström. Detta innebär, att Aspenström, fastän filosofiskt en outsider, rent språkligt kan ha givit impulser till 60-talets poesi.

Aspenström kan emellertid också ha tagit emot impulser. Vad hans egen utveckling beträffar har nämligen den sakliga stilen förstärkts i Trappan, där de korta, konstaterande satserna dominerar. Till någon del kan den språkliga åtstramningen ha samband med kritiken av den "smeksamma förtroligheten", "förmänskligandet" och "evighetssinnet", eftersom dessa drag på 60-talet medvetet tycks motarbetas. Här avser jag inte bara den omedvetna styrning som kulturredaktörer ut-

övade: under 60-talet refuserades en naivistisk barnbok, en metafysiskt orienterad pjäs och en berättelse med sagoanknytning.[59] Lika viktigt är ett försök till omorientering hos Aspenström själv. En talande notering i anteckningsboken från 1963 vidrör det svåra i att bryta sin naturliga rytm och sitt invanda tonfall: ”Svårare än att byta åskådning. Tala i staccato en period om du fastnat i legato, impulsivt om du fördröjt dig i eftertänksamhet”. Stilens tilltagande saklighet och dragningen mot det rent deskriptiva, okommenterade, kan dessutom höra samman med en motsvarande förändring i innehållet. Detta visar nämligen en ytterligare förskjutning mot de vardagliga motiven; en realistisk tendens som går igen också i pjäserna Mattan och Skådespelarens död (båda från 1964).[60]

Det litterära klimatet utgör således under 60-talet en kontrast till de stämningar som rådde då dikten om gossen Gråsten skrevs. Det är därför intressant att se hur Aspenström nu börjar omvärdera den ikarosgestalt, som fått representera poesins brist på verklighetsförankring. I två av pjäserna i Teater III (1966), Dårarnas natt och Spindlarna, står ikarostemat som en symbol för det omöjliga, även om solfärden i den senare uttrycker ”den universella känslan” och ”den rena tanken” i meditationen (s 179). Likaså uttalas i 1968 års upplaga av Motsägelser en önskan om att poesin nu kunde ägna sig ”mindre åt att analysera vår vingklippthet och mera åt att iståndsätta och utveckla de vingar, den fantasi och det gåtfulla fria svävande som *också* hör till människans arv” (s 71). Intressant är även att Aspenström när han i Sommar 1968 talar för den grå undervegetationen samtidigt, och med märkbar kritik, nämner den ”låghetens, gråhetens, enkelhetens romantik” som allmänt odlats under 60-talet (s 24). Man får minnas att det var nu Sonja Åkesson införde förortens liv i poesin; det var nu Björn Håkanson skrev en dikt om ett wellpappfragment på asfalten och Lars Bäckström skildrade wettexdukens framfart på frukostbordet. Med denna nästan naturalistiska framtoning präglades poesin alltså av den tyngd och glanslöshet som Aspenström 1956 fann förbisedd, och det är betecknande att hans reaktion nu blev den omvända. 1969, i Inre, lät han nämligen dikten om gossen Gråsten få en motbild, kallad Ikaros, försenad, ger sig av:

Fransad mattas avfärd
uppskjuts år från år,
fransas, klipps och ansas
tills det föga återstår,
tills den bränner som en sol
under fötterna på honom!
Och han lämnar
den sjabbiga förortslägenheten
och flyger dit där han måste
(ensammare nu, berövad
den tidiga mytens glans)
på en liten, mycket sliten
matta utan frans.

I jämförelse med den gängse vingsymboliken är detta en tämligen ambivalent ikarosfärd, inte som Lindegrens ett oemotståndligt stigande, utan en uppskjuten och beskuren färd, inte med vingar utan med en matta som nötts av fötter, jordbundenhetens sinnebild. Även gestaltningen av Ikaros blir på så vis en motbild: mattans litenhet är en kontrast till den gränslöshet Ikaros vanligen representerar, och slitenheten ger en realistisk färgning som avviker från mytens romantik. Också i dikten om gossen Gråsten fanns denna förening av jordiskt och ikariskt, men där gällde kritiken ikarosperspektivets dominans. I denna dikt är förhållandet omvänt; det är ''den nedåtvända själen'' som nu fått mest utrymme och framkallar en reaktion. Omvärderingen kan ses i samband med både Aspenströms eget ''realistiska'' författarskap i mitten av 60-talet och det allmänna kravet på autenticitet och nutidskänsla. När Ikaros lämnar ''den sjabbiga förortslägenheten'' kan det till exempel syfta på ''folkhemsrealismens'' miljöer.[61] Man kan likaså utläsa en kommentar till litteraturklimatet i raderna om Ikaros' ensamhet, utan ''den tidiga mytens glans''. Några ''73 dikter om flykt och om vingar'' hade 60-talet knappast frambragt, och Ikaros själv fyllde dåligt 60-talets krav på samhällstillvändhet, som Aspenström påpekar i en kommentar samma år.[62] Just detta tycks alltså ha bidragit till hans partitagande för Ikaros, liksom han tidigare uppmärksammat vad gossen Gråsten stod för då det var förbisett. Kritiken tycks i båda fallen gälla en överbetoning av något verklighetsperspektiv, både allmänt och hos honom själv.

Arbetsmetoder under 70-talet. En summering

Det finns mycket i Aspenströms 70-talsproduktion som vore värt att ta upp vid en översiktlig genomgång av decenniet. Det vore till exempel frestande att dröja vid prosaboken Blåvalen (1975) med dess nästan flaubertska vardagsbeskrivning i inledningsberättelsen, och med dess kritik av realismens fotografiska verklighetsdefinition i avslutningsberättelsen: "Redan det att allt yttre så lätt låter sig sugas in i en kameras trånga svalg och rullas ihop och förvandlas till bilder i fotoaffärerna borde göra oss misstänksamma" (s 122).

Det vore också lockande att stanna inför gossen Gråstens nya anförvanter 1976 i dikterna Vanlig hör sällsynt och Gråsparven (Ordbok), vilka har en liknande bakgrund som dikten om gossen Gråsten.[63] I detta fall är utgångspunkten mer specifik, nämligen en tidningsartikel av Bengt Emil Johnson, som talar om hur lockelsen försvinner när någonting blir alltför lättåtkomligt. På fjällheden, där göken är vanlig, är den "inte märkvärdigare än vilken sophögskråka eller konditorisparv som helst", skriver Johnson.[64] Aspenströms artikelsvar lät inte vänta på sig: Sophögskråka? Konditorisparv? "Vad är nu det för en ornitologisk och finkulturell vanvördnad?" Så beskriver han en "kolossalt konkret och konturskarp ensam sparv" han sett, "inte som en detalj i min egen tapet av intryck, av färger och former, [- - -] utan som en egen varelse med ett eget världscentrum, jag var en fläck i hans tapet". Vanlig, men "det märkvärdiga var att han fanns". Liksom 1956 riktas protesten delvis mot det estetiskt emblematiska. En längtan efter det "oeviga, det datumstämplat levande" sägs infinna sig som en direkt reaktion mot det "bildsköna, det klangfulla eller begreppstorra, det förment tidlösa, det alltför själiskt allmänmänskliga".[65] Här urskiljs åter Aspenströms karakteristiska blandning av en realistisk konkretion och en nästan buddistisk känsla för varje livsforms egenvärde, för-

kroppsligad i en fågel som litterärt förknippas med det prosaiska. Det är nu långt till Snölegends romantiska vingsymbolik och till det tidiga 50-talets kommentar: "Trista natur, skänk mig en dikt, så kan vi kanske bli vänner igen".

Mycket finns också att säga om Tidigt en morgon sent på jorden (1980), där den dubbla synvinkeln visas även i tematiken; i den stora van Goghdikten till exempel genom virvelbaggens och bläckfiskens blandning av när- och fjärrseende. Här finner man också hyllningar till både det jordnära – någon gång rentav till gråstenens beståndsdelar (Även i år) – och till den tibetanske yogin Milarepa (Sång 100 001) som åter visar Aspenströms intresse för buddismen.[66]

Vad som avslutningsvis skall beröras i de sena böckerna är dock inte det rent tematiska, utan Aspenströms arbetsmetod i ett par av dikterna. Materialet tillåter inga genomgripande studier, men kan ändå kasta visst ljus över verklighetens roll i hans senare poesi.

Ett exempel är dikten Strindberg besvarar en ornitologisk fråga (Under tiden, 1972):

Strindberg sitter i sin korgstol
i den egenhändiga trädgården
under en vidbrättad hatt
bakom ett myggnät nerklämt i skjortkragen.
Han verkar inte sinnessjuk
och inte särskilt retlig heller
trots att många blodsugare är i rörelse.
Återigen har det blivit lördagskväll
och en leksakstrumpet har drunknat
'uti vattentunnan'.
På hemvägen stannar jag och undrar:
Säg,
varför sjunger staren oombedd om hösten?
Strindberg drar ett bloss på den långa pipan
som han stuckit ut genom ett hål i myggnätet
och konstaterar torrt, som en som vet sin sak
och inte gissar:
Den saknar skäl att låta bli.

Den i dikten målade scenen bär en omisskännligt verklighetsbetonad prägel, trots tidsavståndet de båda författarna emellan.

Det finns också en verklighetsbakgrund, som varje läsare av Kymmendöboken Sommar känner till. I ett brev 20/4 1974 till översättaren Robin Fulton går Aspenström närmare in på saken. Han beskriver både Strindbergsträdgårdens geografiska läge – den ligger intill hans eget sommarviste på Kymmendö – och dess litterära förekomst, bland annat i Blomstermålningar och djurstycken. På samma gång nämner han några mer specifika allusioner: ”Strindberg har skrivit en dikt som heter ’Lördagskväll’ och där han har med den där leksakstrumpeten som drunknat i vattentunnan. Ytterligare kan jag avslöja att den där frågan om varför staren sjunger på hösten har en känd engelsk ornitolog ställt och besvarat, nämligen Lord Grey”. I Aspenströms anteckningsbok från 1968 hittar man inte oväntat Lord Greys ord om staren citerade: ”Vad skola vi nu säga om starens höstsång? [- - -] Här kan icke bli tal om områden, ej heller om parning under den tiden på året, varför den enda förklaring jag kan giva är att stararna sjunga därför att de icke har någon orsak att låta bli”. Men anteckningsboken visar också mer om diktens bakgrund. Lite längre fram finns några snabba anteckningar om Vilhjalmur Stefanssons Kanadaskildring Snöhyddornas folk (sv.övers. 1924): ”Myggplågan vid polcirkeln sommartid. Rökarna skaffade sig pipor med långa skaft som stack ut genom myggnäten som var fästade runt en sombrero och nedstuckna i rockkragarna, men myggorna kröp upp efter skaftet”. Det stenografiska anteckningssättet visar klart vad Aspenström fastnat för, och det kompletteras snart med ytterligare ett citat: ”att 100 till 125 blodsugare efter 5 sekunder hade sänt sina långa gaddar i köttet”. Den fyndiga associationen till Strindbergs ”blodsugare” har troligen fullbordat sammanställningen. Här har Aspenström sålunda smält samman en mycket autentisk bild av olika fragment: den egna kännedomen om miljön i trädgården, Strindbergs dikt Lördagskväll, Lord Greys kommentar till stararnas sång, Stefanssons berättelse om de långskaftade piporna genom myggnät som stuckits ned i kragen och hans ord om blodsugare. Det är en dikt som handlar om ett starkt verklighetssinne – Strindbergs svar är ”torrt, som en som vet sin sak” – och de hopade verklighetsfragmenten passar alltså väl in. På samma gång har dikten en underliggande personlig ton, som sammanfogar de skilda delarna: dikten handlar

om sången som utan skäl fortsätter i ett kyligare klimat, och passar därmed även Aspenströms egen situation 1972.

Ett liknande exempel kan noteras i Ordbok (1976), i dikten Språket. Medan diktens språkmetafor, ålen, närd av en mystisk längtan simmar bort "från allt den lärt sig", har Aspenström själv varit mycket noga med fakta. I hans anteckningsbok finner man inte bara en mängd uppgifter om ålens liv; man kan också se hur han direkt inspirerats av sakuppgifter i Adolf Zänkerts bok om djurvandringar, Varthän – varför (1959). Zänkert beskriver till exempel hur ålen "en mörk, stormig oktobernatt" bryter upp för sin resa mot Sargassohavet medan läppar och matsmältningsorgan skrumpnar samt ögonen förstoras på ett häpnadsväckande sätt. Långt under ytan "glider (den) ned från kontinentalsockeln i havsdjupen", "backe upp och backe ner". I Aspenströms dikt heter det likartat:

> En stormig natt lämnar ålen åmynningen.
> Med stängd mun,
> levande på sitt eget hull
> simmar den ljudlöst bort
> från allt den lärt sig,
> glider som en kälke
> genom Atlantens mörka dalgångar,
> i den mikroskopiskt tunna snön
> som hela tiden faller,
> medan ögonen hela tiden växer
> och smälter samman till en enda blick.
> Flitig såsom nålen ilar ålen,
> stirrar med sitt synålsöga mot Sargasso,
> som den aldrig skall nå...

Ålens stängda mun får här uttrycka viljan att hämta näring endast från sitt eget inre, och de fallande sedimenten kan ses som en tidssymbol: ålen är på resa tillbaka i tiden, till sina egna källor. Den lustiga liknelsen med kälken har givit sig själv av Zänkerts beskrivning av den glidande färden "backe upp och backe ner", och vitsen med syn-ålsögat – som också suggererar ett allseende mystiskt öga – har sitt ursprung i glasålens förstorade ögon. Till de sista raderna har Aspenström till och med fogat en saklig not i boken: "Påståendet att det bara är de amerikanska

ålarna som orkar tillbaka till Sargasso är inget uttryck för en poetiskt betingad pessimism, det lär vara ett iktyologiskt faktum".

Denna vilja till det faktiska tycks i hög grad, liksom hos Martinson, ha samband med en motvilja mot det emblematiska, som i jakten på en symbol lätt ser förbi själva tingen. I en artikel 1974 undrar Aspenström, med vilken rätt romantikerna exploaterat vattenfallen, gräset och näktergalen för sina syften.[67] Frågan är visserligen skämtsamt ställd, men i tydlig samklang med hans egen senare poesi, som sällan överröstar det beskrivna med en avvikande symbolisk mening. Av anteckningsboken från 1976 framgår, att han noga studerat allt som nämns i den stora van Goghdikten 1980; de blågröna algerna, virvelbaggen, gisseldjuret och naturligtvis van Gogh själv, ur vars biografier, dagböcker och konstteorier han gjort en mängd utdrag. I dikten ser man också hur van Gogh direkt fått komma till tals genom ett flertal citat, exempelvis i vad som tycks vara en typiskt aspenströmsk bild: "Målaren är rädd för den tomma duken. / Den tomma duken, rädd för målarn, / viskar till det trebenta staffliet: Vi springer!" Även här är ursprunget van Goghs egna ord: "Många målare är rädda för den tomma duken, men den tomma duken är rädd för den riktigt lidelsefulla målaren som törs".[68] Aspenström har alltså byggt vidare på van Goghs bild, samtidigt som han sökt behålla hans tanke. Ett liknande exempel är raderna om cellens eventuella brist på struktur, där man åter tycker sig se en aspenströmsk bild för det svårgripbara: "Några menar att trasslet i den är lika stort / som i min hustrus syskrin". Också här är Aspenström noga med att återge fakta korrekt, eftersom bilden enligt hans anteckningsbok präglats av nobelpristagaren i medicin 1962, Crick, som beskrev cellens inre som "mors sykorg".

Naturligtvis gör inte detta Aspenström till realist i ordets centrala bemärkelse, men det belyser den vilja till autenticitet som från mitten av 50-talet tycks ha vuxit sig allt starkare hos honom. Här finns en "strävan att så korrekt och övertygande som möjligt avbilda sin och sina medmänniskors verklighet" som påtagligt avviker från romantikens expressiva estetik. Denna önskan återspeglas inte bara i hans dokumentariska metod, utan också i ordvalet. I hans senare anteckningsböcker fin-

ner man rikligt med facktermer och dialektord, som visar samma strävan till det närliggande i språket som i motiven. Liksom han finner en gråsten eller en gråsparv värd att noteras, kan han finna det märkvärdiga i verklighetens fakta och språk. Även sättet att söka det rätta ordet kan ibland föra tanken till realismens förgrundsgestalter. I ett tidigt manuskript till dikten Någon eller Ingen (1980) har han exempelvis till varje rad noterat ett antal variationer av typen vidga sig / svälla upp, myndigt / barskt, kletig /sörjig, mycket nära släktingar / hörde till familjen, otydda / otolkade, nya / moderna, kokong / klistrig puppa, bäst / avundsvärt. Det avgörande i valet mellan dessa synonymer tycks inte främst ha varit ljudbilden, vilket det skulle ha varit för en poet av Lindegrens typ, utan snarare ordens associativa täthet och träffsäkerhet.[69]

I ett par hänseenden har Aspenström alltså sedan 40-talet fjärmat sig från den extrema modernismens associativa bildspråk och dess frigörelse från den ”yttre” verklighetens band.[70] Den ökade graden av konkretion innebär dock inte att det universella och det metafysiska perspektivet har försvunnit ur hans poesi, bara att han tagit avstånd från allmänna begrepp som inte kan förenas med inlevelse och sinnesnärhet. Liksom symbolisten Maurice Maeterlinck – en av de författare han tidigast läste och uppskattade[71] – i sina naturböcker knöt myrornas och binas öde till vårt eget, använder Aspenström gärna metaforens förmåga att sammanbinda det nära och generella. I sin senare dramatik gestaltar han ofta på symbolismens manér en existentiell situation, och rollerna har en allmängiltig karaktär som understryks av deras typnamn: Frågaren, Forskaren, Främlingen, Pojken, Kvinnan, Gumman, Hustrun, Den påstridige, Den försynte, Rädd och Orädd. Samtidigt rymmer dessa roller gärna porträtt av ”små” och enkla människor, insatta i miljöer som ofta tycks hämtade från författarens barndom. I poesin finns en liknande förening av universellt och nära. I Under tiden (1972) får gråsparvarna i Kvitterbusken representera vår existentiella situation ”mellan Södra BB och Norra kyrkogården”, och de stora livsfrågorna ses bubbla upp ur det slitna kökets grötkok (Köksfilosofi). Genom denna förening av inkännande och av en höjdblick över tillvaron undviker han att allmänna lagar och teorier reducerar individerna till typfall. Redan 1968 oppone-

rade han sig mot historiens känslokyla inför de enskilda, vilket 1970 återklingar i hans kritik av ett världsmedvetande utan inkännande.[72] I anteckningsboken från 1976 skriver han på liknande sätt: ”Jag är inte teoretiker utan inlevelsemänniska”, och i Akademitalet över Sten Lindroth 1981 understryker han åter att ”den enskilde är inget bihang till det allmänna”.

Vad han menar är synbarligen, att det nära och det universella, delen och helheten, bör ses tillsammans, utan en överbetoning av någondera.

IV Mellan katastrof och idyll

En bakgrundsskiss

> Det är paradoxalt och ett tecken på motsatserna, de skenbara motsägelserna i Aspenströms diktning, att samme diktare sida vid sida förmår forma de skiraste naturdikter och lovsånger och de mest brutala visioner av atomkrigets askregn över städerna, katastrofen över alla katastrofer [- - -].[1]

Karakteristiken är Carl Fehrmans och genomsyrar hans essä om Aspenström. Som de viktigaste motpolerna hos denne nämner han klagoropet och lovpsalmen, det arkaiska mörkret och det arkaiska ljuset, varningsropet i katastrofernas värld och den rousseauanska bilden, misstro och tillit. Även Kai Henmark har slagits av brytningen mellan de ljusa dikterna och Aspenströms ''förkärlek för det undergångspräglade, det som skall förgås''. Erik Hjalmar Linder påpekar i sin tur att vad som räddar dikterna från ''den spänningslösa idyllen'' är ''den alltid närvarande fonden: förgängelsen''.[2]

Att finna helt invändningsfria termer för denna motsatsfyllda tematik är nästan ogörligt, eftersom den rymmer många element. Bengt Holmqvist karakteriserade 1952 Aspenströms grundläggande problematik som en spänning mellan katastrof och idyll (ST 20/3), vilket är en godtagbar benämning endast om man minns att den betecknar ytterligheterna i ett magnetfält, där Aspenström inte försvär sig åt någondera polen. Likaledes får man minnas, att benämningens båda termer har en vid innebörd: ''katastrof'' betecknar inte bara en allvarlig olycka utan också något omstörtande, och ''idyll'' syftar inte bara på herdediktning: främst står det för en poetisk skildring av vardagsliv eller stilla lantliv, av någonting enkelt och oskyldigt. Att ordet idyll ursprungligen kommer från grekiskans ''*eidyllion*'', ''liten bild'', säger ytterligare något om dess litterära

form, så olik de vanligtvis episkt breda katastrofskildringarna. Jan Stenkvist har om Vennberg använt termen idyll även om ett poetiskt undantagstillstånd, en "vilopunkt utanför tiden", vilket också understryker kontrasten till katastrofskildringens ofta dynamiska förändring.[3] Negativt kan idyllen emellertid förknippas med det aningslösa, begränsade och söta, och tidlösheten kan då närma sig en förstening, vilket Aspenström ofta tycks reagera emot.

Till denna glidning i begreppen kommer, att åtminstone katastrofkänslan hos Aspenström har många bottnar. Först och främst det verkliga undergångshotet, det som alltså hör samman med medvetandet om världsläget, och som tidigare forskare oftast knutit till tematiken. Carl Fehrman skriver i sin essä 1961: "Trots Aspenströms dementi, kan man knappast förneka, att en stor del av hans diktning har ett nära samband med en politisk tidssituation, ett katastrofläge, ett katastrofhot".[4] Samma ståndpunkt intar Urban Andersson i sin trebetygsuppsats Atlantis och syndafloden (1962), där efterkrigstidens hot sägs vara "en direkt bakgrund" till undergångstematiken: "Ångesten och skräckupplevelsen går ofta att katalogisera enbart som ett uttryck för [- - -] det som benämns 'tidskänsla'".[5] Både Fehrman och Andersson påpekar dock att Aspenström inte tycks förbinda tematiken med bara världsläget,[6] och detta samt tolkningarnas ensidighet gör det angeläget att se även andra aspekter. Det kan vara värt att betona att olika orsaker ofta samspelar, eftersom det krävs en inre resonans för att en diktare skall reagera på något yttre.

Speciellt intressant är att se, hur de mörka bilderna ofta står i direkt relation till de ljusa. Katastrofens omvälvning kan till exempel vara en förutsättning för paradisdrömmen eller utopin, då Aspenströms tidsuppfattning motsäger en utveckling. Tydligast visas detta i dikten Jämn mark för den omöjliga staden (Snölegend), där vanmakten inför det oföränderliga och bristfälliga vänts i en total rasering, som bereder väg för det nya, den utopiska staden. Den italienska nyårsseden att kasta förbrukade ägodelar på elden vidgas här till att "förbrukade grundvalar / kastas på elden"; ja "till och med ruinerna / måste före morgondagen / helt förvandlas till ruiner". Samma antitetiska förbindelse mellan katastrof och framtidsdröm anas på

flera ställen. När Aspenström 1946 talar om "våra apokalyptiska tendenser" är det i samband med "hemliga drömmar om paradis och absoluta kvaliteter", och i Motsägelser (1961) beskriver han likaså hur "drömmen om paradiset alltid är förenad med drömmen om en syndaflod, en utplånande katastrof".[7]

En tredje, närbesläktad sida av katastrofens tematik är en reaktion på ett mer personligt plan, riktad mot något begränsat, oföränderligt och aningslöst, alltså det negativa som idyllen representerar; i temat finns ett element av frigörelse. För det fjärde kan katastrofskildringarna ses som en pendang till det arkaiska ljuset, som Aspenström menar i Motsägelser:

> Det finns också ett arkaiskt mörker, en vidundrens och spökenas urvärld. Att poesin ofta lyckas bättre med den igenkänningsakten är inte förvånande med tanke på de kulisser samtiden erbjuder. Vi har bara att arrangera helvetesstoffet. (s 31).

Här erinras man snarast om djuppsykologins teorier om de mörka krafterna inom oss, och de yttre katastroferna blir därmed mer ett uttryck för än en orsak till "helvetesstoffet".[8] För det femte, slutligen, är katastroftemat till skillnad från lyrikens stillbilder starkt dynamiskt – det är alltså dramatiskt tacksamt. Nära besläktad med denna aspekt är den skapande människans behov av osäkerhet och känsloanstormning. Som Aspenström framhävt kan det upprörande innebära att man öppnar sig, medan sinneslugnet kan vara ett tecken på en oförmåga att uppleva någonting som helst.[9]

Om dessa skiftande innebörder och aspekter kan vara ett problem ur terminologisk synpunkt, ger emellertid glidningarna tematiken en stor spännvidd. Genom att värja sig mot ytterligheterna rör sig Aspenström dessutom ständigt mellan dem, så att de kan få en både negativ och positiv färgning. Inställningen till katastrofen kan därmed förändras med inställningen till dess motsats, vilket gör att betydelsen får avläsas av sammanhanget. När den förra förbinds med skräck och död betonas motpolens trygghet och liv; när den förbinds med en frigörande dynamik står den i kontrast till någonting stagnerat och begränsat. Ambivalensen framgår väl av symboliken. I de fall katastrofen knyts till flodvågstematiken tycks den exempelvis ofta ses som en frigörelse, medan bilder med krigisk färgning

är mer entydigt negativa. På liknande sätt kan katastrofens motpol skildras med både sommarsymbolik och med bilder av snö och förstening.

Denna avvägning mellan yttre och inre orsaker gäller naturligtvis inte bara Aspenström, utan också mer allmänt. Om katastroftemat i expressionismen huvudsakligen tycks rotat i tidshändelserna, kan exempelvis Rimbauds och Bretons undergångsdikter även förklaras med en vilja till gränssprängning, där utforskandet av det undermedvetna inte väjer för de mörkaste regionerna.[10]

Någon gång kan det ena temat också följa det andra på ett sätt som erinrar om en reaktion. Medan åren efter första världskriget karakteriseras av ångest och uppbrottsstämning följs detta, med Holger Ahlenius' ord, också av

> återvändandet till det förtrogna, till nära och små ting, till allt det man älskat och betraktat som sitt men som under krigsåskornas dån plötsligt blivit hotat till livet och därför inte längre tedde sig så självfallet, till idyllen alltså, där man andades ut, hämtade vederkvickelse och kom bort från de gnagande tankarna på världens blodiga tumult.[11]

Samma spänning mellan skilda tendenser råder under 1930-talets slut, av Bengt Landgren karakteriserat med Bööks begreppspar "apokalyps och idyll".[12] Även om det enligt Landgren rör sig om "två i högsta grad traditionella eller tidlösa motiv", var apokalypsen påfallande i böcker som Johannes Edfelts *Högmässa* (1934) och Bertil Malmbergs *Dikter vid gränsen* (1935), medan idylldiktningen några år senare fick en högkonjunktur både som andningshål och del av beredskapslitteraturen – det är typiskt att Österling i en artikel 1941 kunde tala om "idyllens värnplikt".[13]

Med krigsslutet kom hållningen till både apokalyps och idyll att förändras. Nu hade djuppsykologins insikt om de mörka krafterna i oss själva börjat forma den skuldkänsla som präglade "40-talismen", kanske i samspel med litteraturens analytiska framtoning och med de stora krigsrättegångarna. "En antifascist, som inte mäktar misstänka sig själv för fascistiska böjelser och ta upp kampen på egen gård, är inte konfliktmedveten", skrev Stig Ahlgren i en artikel 1945 (AT 22/5). Denna

självrannsakan återklingar hos många av decenniets författare. Genom att hotet även förläggs till ett psykologiskt plan, och genom den behärskade, intellektuella hållningen, försvinner något av den dynamik som utmärker katastroftematiken. I mannen utan väg, av Lindegren själv betecknad som en apokalyps, är det vår dolda aggressionsdrift som avses med orden ”den osynlige inom oss sliter sönder alla rymder”.[14]

Liksom efter första världskriget kom dock snart motsatta tongångar att dominera. 1949 fann Karl Vennberg att ”idyll och mystik” i någon form kännetecknade de senaste årens diktsamlingar, och samma år slog han själv in på liknande vägar med Fiskefärd.[15] Här finns visserligen starkt apokalyptiska dikter, men samtidigt alluderar Vennberg enligt Jan Stenkvist på ”den kanske älskligaste idyllikern av alla: Theokritos”, som tycks få representera ”ett liv utanför tiden, ett liv utan frågor och plågor”.[16] Att det sistnämnda allmänt hade en stark dragningskraft på 50-talslitteraturen är känt. Ingemar Algulin talar om dess ”tendens till idyllisering och privatisering, dess dragning till skyddade miljöer och diminutiva perspektiv”, och av Lennart Hagerfors karakteriseras 50-talspoesin med orden ”idyll och stum förtvivlan”.[17] Algulins beskrivning stämmer väl med Bo Setterlinds energiska försvar för ”lyrikens borgerliga intimitet”, medan Hagerfors' karakteristik även speglar inflytandet från Snölegends (1949) och Vinteroffers (1954) frusna stämning.[18] Båda attityderna kan indirekt ha ett visst samband med världsläget; den förra som en flykt undan hotet, och den senare som en återspegling av det kalla kriget. Redan 1948 hade Carl Fehrman frågat sig om de som nu levde ”under ett nytt katastrofhot” skulle få uppleva en ny apokalyptisk stämningsvåg i litteraturen, och när han själv svarade nekande var det enbart på grund av hotets frusna natur:[19]

> I det kalla krigets värld kommer det möjligen inte att bli så mycket plats för stämningar som under 30-talet med dess effektfullt regisserade politiska skådespel. Kanske förefaller också för många diktare de apokalyptiska motiven just nu en aning slitna efter ett alltför flitigt bruk.

Men Fehrman är här, liksom Landgren, också medveten om att katastroftemat inte bara får sättas i samband med världsläget,

även om ångesttider och krigstider alltid ”predisponerat för apokalyptiska stämningslägen”. I poesin får man också se tematiken som en ”önskan att nå starka effekter, att finna suggestiva och slående symboler”, och därtill har den, skriver han, en närmast arketypisk sida. Här kan guldåldersdröm och undergångsstämning vara sammanlänkade på samma sätt som i Uppenbarelseboken eller i Ragnaröksmyten, ty ”Sådana är de återkommande, outplånliga grundmotiven i de apokalyptiska myterna – outplånliga därför att de formats av djupa krafter i människans psyke, av den stegrade ångesten och den paradoxala längtan”. Till denna syn tycks även Werner Aspenström ha anslutit sig.

Uppbrottslängtan och trygghetsbehov

”När jag i ett svep läser igenom samlingarna slår det mig hur belastade de är av sorgsenhet, motiviskt och melodiskt, hur svärtade av undergångssyner, som hot eller lockelse”, skriver Aspenström om sitt författarskap 1973.[20] Han anar fröet: modern hade samtidigt med hans egen födelse mist sin man, sin far och en son, och hennes sorg präglade hans uppväxt.[21] I samma andetag pekar han emellertid på rakt motsatta barndomsminnen, en rabatt med brandliljor och en kattnos i gräset, lagårdsdofter som rinner över en äng, känslan av en varm sittbräda framför en rödtonad stuga som legat just där ”alltsedan världens början”, kort sagt bilder av närhet och trygghet, nästan av en idyll. Både dödsmedvetandet och dess motsats kan alltså ha sitt ursprung i barndomen, och till yttermera visso kan detta gälla också katastroftematiken. ”Jag tror inte att mina dikter till sitt innehåll skulle ha blivit mycket annorlunda, om de tillkommit under något annat skede”, skriver Aspenström 1964. ”Syndaflodsmotivet till exempel gav jag mig i kast med redan i 15–16 årsåldern, innan jag visste särdeles mycket om världsläget och än mindre om hur vers borde skrivas”.[22]

Det kan vara svårt att tro när man läser hans barndomsskildring i Bäcken (1958): var skulle ”katastrofer, onda aningar och

järtecken" få rum i denna värld, långt bortom omstörtande händelser?[23] Eller kanske just idyllen kan framkalla föreställningen om det motsatta? Torparidyllen beskrivs i Bäcken inte bara med kärlek, torparbarnen är mindre förnöjda än sina föräldrar och "tycker sig stundom sitta i råttfälla". En vacker dag låser de in sig i vedboden med sin utsockneslängtan och hugger ursinnigt:

> – Jävlars! Jävlars! Jävlars! Er hästhagslycka! Era pelargoniska fönster!
> De vekliga önskedrömmer om en bråd allmän död, som skall befria dem från hatets och kärlekens lika besvärande bojor. En syndaflod som sopar rent! (Bäcken, s 60).

Den syndaflod som i Aspenströms 40-talsdiktning sveper över hans hembygd kommenterar han själv på annat ställe med en "tidig infantil dröm": "Sliten mellan sin önskan att stanna och sin längtan att göra sig fri vill den unga människan att något resolut skall inträffa som klarar upp saken åt henne, hon drömmer om en passande katastrof".[24] Katastroferna kan dessutom ha sin egen dramatik i ett avskilt, stilla liv. I Bäcken skildras en brand, som av bokens Jag summeras mycket ambivalent:

> Ena stunden resonerar jag [- - -]: Stor skada på den präktiga lagården! Stor skada på grödan och de stackars kreaturen! En välsignelse att mangårdshuset gick att rädda, att elden aldrig fick fäste i granngården, att inte hela byn strök med!
> Andra stunden tänker jag: Stor skada att elden inte blev en löpeld som gick från hus till hus! Stor skada att rökpelaren inte blev högre och hemsökelsen värre! Jag önskar det tiodubbla! (s 99).

Även skräcken får sitt eget kapitel i boken, där "tattare, brännvinskungar och allmänt illasinnade" gör tillvaron otrygg men ändå är ett intet mot det okända som bor i den övergivna gruvan. På natten närmar det sig, obevekligt och ogripbart, en enorm drake som likväl passerar genom fönsterspringor och nyckelhål:

> Med ett språng är han uppe i bädden, lägger sig på bröstet och tittar på mig med sina två kaffefatsögon, som efter en stund blir ett enda, mässingsskimrande och utan pupill.

> Då har jag upphört att andas och minns inte längre mitt kristna namn. *Jag klamrar mig fast vid den onda anden. Tillsammans rider vi ut över den sovande byn. Dagen äger de, oss tillhör natten.* (s 72, mina kurs.)

Skräcken och katastrofen är inte identiska, eftersom det ena är en känsla av hot som rör individen, det andra är en allmänt och totalt drabbande händelse. Båda kan dock förknippas med den död som enligt Aspenström står ”den verkliga poesin” nära.[25] Också skräcken tycks här kunna leda till en jagutplåning; pojkens namn försvinner då han i natten förs bort från den lilla byn, inte enbart motvilligt. Med den sista meningen identifierar han sig tvärtom med den mörka ande som lyfter honom över utdragssoffans trygghet, kanske densamma som Aspenström i ett annat barndomsminne kryper ner bakom ”i väntan på världens undergång”.[26]

Om dödsmedvetande, frigörelseönskan och skräck bidrar med katastrofens grundstämning, återstår bara scenariot. Genom Aspenströms barndomsvärld rinner ingen syndaflod utan en bäck, men får fantasin näring kan allt växa. Svenska freds- och skiljedomsföreningens kringresande föredragshållare visade bildserier av krigsinvalider som kunde inpräntas i känsliga barns minne.[27] I torparhemmet fanns få böcker, men ”oavsett om man läste bibeln av tro eller av slö vana, så slank skönhet och märkvärdiga syner med på köpet”, och ”somligt stannade kvar, i ordval och rytm”.[28] Den bibliska syndafloden med dess visionära poesi hörde säkert till det som stannade kvar hos Aspenström: ofta anas nästan gammaltestamentliga tonfall i hans poetiska profetior eller syndaflodsbilder. I pjäsen Arken och i berättelsen Statt upp och gå till nya Nineve återberättas dessutom två bibliska historier på ett språk och i en miljö som ligger Aspenströms barndom nära. Noaks medhjälpare är en lantligt osofistikerad dräng som ger syndafloden ett svagt tycke av Karlfeldts dalmålningar på vers, och den nya Jona kommer från en trakt som kunde ha varit författarens egen.[29]

Medan Aspenström i ungdomen kunde skriva ”undergångsdikter som borde ha kommit t.o.m. Spengler att rysa”[30] – för övrigt samtidigt med Malmbergs undergångsvisioner i Dikter vid gränsen – så gjorde han det inte under kriget, då verkliga

katastrofer fanns inpå livet. I *Förberedelse* (1943) tillbakavisas "undergångens siarskara" (*Till en ungdom*); här önskar poeten i stället "skänka dessa tröst och lisa / som kriget sargar och föröder" (*O kunde ord*). Detta var naturligtvis del av beredskapshållningen, men att det också var ett behov hos poeten själv framgår av avdelningen *Drömmen om tryggheten*. I dikten *Denna liljevita afton* önskar han till exempel bli delaktig i moderns fromma ljusvision, som får allt att stillna och som bjärt avviker från hans egen ångestskildring – en bild som kunde ha signerats av Hieronymus Bosch. En direkt parallell finns i dikten *Natt*, där en fiktiv dotter med sin trygga sömn får representera det som poeten saknar:

> Dotter, giv mig dina ögon!
> Du har somnat.
> Vita händer
> liksom fjärilvingar domnat.
> Munnen putar
> trött och slö.
> Bädden är en äng av klöver.
> Humlor – drömmar – far däröver
> yta utav vind och frö.
>
> Men min värld är svart som aska.
> Tingen onda, orden hårda.
> Mörka män med grova käkar
> står på vakt vid alla vägar.
> Hemlös stryker jag som räven
> ikring täktens vassa stenar.
> Och allt närmre ylar hundar.
> Häxor skrockar, gastar skriker,
> månen flyr och fasan stiger,
> tills mitt öga sprängs i stycken
> och en skog av vanvett dansar.
> Giv mig dina ögon, dotter,
> innan jag förgås!

Även om stilen ligger mycket långt från den i Aspenströms mogna produktion är anslaget typiskt. Här visas två rakt motsatta perspektiv, det ena ljust och stilla, det andra mörkt och våldsamt, det ena gestaltat i en lugn andning, det andra i ett

flämtande crescendo som tycks få de ylande hundarna att verkligen rycka närmare. I detta syns nästan "40-talismens" ångestdiktning förebådad, till exempel genom hemlöshetskänslan och det sönderspängda ögat, men med en viktig skillnad. I Förberedelse har bilderna mer av fasans folkliga förankring, och saknar därtill "40-talismens" smärtsamt behärskade ton.

Kanske är det just "40-talismens" balans mellan behärskning och ångest som gör att den förlösta skräcken i Aspenströms nästa diktbok, Skriket och tystnaden, får en annan framtoning. Genom att det återhållna eller statiska här ofta förknippas med vanmakt kan den skräckfyllda dramatiken upplevas som en inre befrielse, en utlevelse. Ett exempel är dikten Intermezzo i en av förorterna:

> Genombruten är gryningens hinna
> och gräset befriar sig från daggens börda.
> Fåglarnas härskaror faller mjukt
> över hustak och häckar.
> På Slakthusets skorsten brinner åskledaren
> nyss antänd av solen.
>
> Samtalande står skräddaren och mjölkhandlaren
> på var sin sida om cementtrappan.
> Tidningsgumman hänger ut dagens löpsedlar
> och städar bland askarna på disken.
>
> Se hästarna kommer! ropar med ens ett barn
> och gömmer sig bakom grinden.
> Ja vilda stormar hästarna fram
> med kastande manar
> och sönderslitna tömmar.
> Hastigt skyndar männen uppför trappan.
>
> Genom de tysta gatorna
> sköljer i väldiga dyningar
> den korta befrielsens ångest.

Hur skickligt kombineras här inte vardaglig trygghet och plötslig skräck samt stillhet och dynamik. Förändringen inträder i diktens mitt, men den signaleras redan med det betydelsemät-

tade första ordet, "genombruten", och på samma sätt kan diktens andra rad – "gräset befriar sig från daggens börda" – ses som en antydd parallell till den själsliga befrielsen i diktens slutrad. Likaså ger femte och sjätte radens ord om slakthusets "antända" åskledare en föraning om både dödsnärheten och urladdningen i sista strofen. Dessa paralleller till trots är diktens början ändå en tydlig kontrast till dess senare del. Visserligen saknas inte rörelser i den inledande naturbilden eller i den efterföljande förstadsscenen, men den stämning som genom gestaltningen byggs upp ligger trots allt långt från diktslutets dynamik. Genom allitterationen ges första och andra strofen en mer sammanhållen form: "gryningen", "gräset" och "härskaror", "hustak", "häckar" sammanbinder de första raderna, medan "slakthusets skorsten", "solen", "samtalande står skräddaren" och "sin sida" länkar den första strofen till den andra. Även presensparticipet "samtalande" visar något utsträckt, dröjande, och samtalet karakteriseras av att de båda männen symmetriskt placerats på ömse sidor om den solida cementtrappan. Denna lugna scen framhäver genom sin kontrast starkt tredje strofens dramatik. Här bryter det inledande utropet tydligt mot det föregående samtalet, och den hastiga rörelsen – hästarnas anlopp och männens språng uppför trappan – ger en motbild till andra strofens balans. Med de sönderslitna tömmarna suggereras också den inre förlösning som avslutningsvis nästan kan föra tankarna till flodvågstematiken: "den korta befrielsens ångest" "sköljer" över de tysta gatorna stormande som "väldiga dyningar".

Det stilla kan emellertid också ha en positiv och avspänd ton, som man ser av andra avdelningens naturbilder. Ett gott exempel är dikten Denna soltöckniga dag:

> Denna soltöckniga dag
> då vallmo och riddarsporre blommar
> och luften nästan löpnar av surrande bin
> vem vill fly ur sommarens trollkrets
> eller neka när hagen öppnar sin grind?
>
> Gärdsgårdens korsstygn ringlar genom skogen.
> Kospillning ligger här och där
> som tanklösa tallrikar.

Död
som en övergiven klocka
sover smedjan mellan träden.
Tegelskärvor har droppat från taket
och gräs växer mellan hjulens ekrar.

Och där tjurkalven!
hur han ligger och bälgar i värmen
lat men drömmande om solen
som han skall spetsa på sina horn
– knubbiga som små lökar.

Som första strofens slut låter ana finns här ingen flykt och ingen protest. Den nästan förlamande stillheten anges redan genom ord som ''löpnar'', ''trollkrets'', ''ligger'' (två gånger), ''tanklös'', ''död (till och med framhävt genom sin placering), ''övergiven'', ''sover'', ''drömmande'' och ''lat''. Att tiden stannat är uppenbart: smedjans eld är slocknad för alltid och i vagnshjulen växer gräs. Det är ett helt odynamiskt förfall, långsamt som tegelskärvornas droppande från taket, men detta försjunkande ger också intryck av något tryggt. De husligt färgade bilderna associeras till ett lantligt kök: gärdsgården liknas vid korsstygn, kospillningen vid tallrikar och smedjan vid en ouppdragen klocka. Till och med tjurhornen mister sin udd genom jämförelsen med den rotade, vegetativa löken, och den löpnande luften är inte längre flyktens element. Tidens inhägnad är total.

På liknande sätt kan poeten i andra dikter stanna till inför ''svalungarnas mjuka bröstdun'' (Svalor) eller visa på den stilla vattenytans spegling, bara rispad av en vattenspindel (Episod med en vattenspindel). Men motbilder saknas förstås inte. En aning om ett vildare vatten finns i dikten Minne av slagregn, där en rispande blixt förebådar ''den våldsamma floden'':

broplankor slet sina förtöjningar.
Genom vass och alsnår
trängde fräsande vattentungor upp,
sköljde redan mellan byns gårdar.

Med kläderna piskade in i huden
sökte vi oss upp mot berget
drivande framför oss hästarna
som skräckslagna trängde sig samman.

Det häftigt stigande vattnet, som fräsande likt eld får broarna att slita "sina förtöjningar" – vad är detta om inte en glimt av syndaflodsmotivet, med frigörelsen som anad fond? En liknande dynamisk motbild, men med betoningen mer på förstörelse än frigörelse och alltså mer på skräck än på lockelse, finns i dikten Tjurkalven. Här ses en tjurkropp gunga under slaktaryxan medan det avhuggna tjurhuvudet med "skräckslaget uppspärrade ögon" lyser rött mot den hägnande ekens grönska:

> Bredvid skrindan ligger tjurkalven
> och slöar i solen
> med livsdyrkarens enda bekymmer:
> att schasa bort flugorna.

I Erik Lindegrens recension av boken beskrevs detta, inte utan syrlighet, som en direkt polemik mot "livsdyrkaren Artur Lundkvist".[31] Frågan är emellertid om den kritiska udden i dikten inte är riktad också mot Aspenström själv, som så inkännande skildrat tjurkalvens lycka i Denna soltöckniga dag. Att idyllen ses med ambivalens anas nämligen på flera ställen, till exempel i Atlantissvitens tredje och sjätte dikt, där det förnöjsamma, trångt husliga livet hotar färden mot visionen, och i Hyresrum med tapeter, där den husliga lyckan dessutom visar sig oförenlig med medvetandet om världens tillstånd: "Svarta hälar krossade mitt huvud / mot trasmattans bondlycka".

Samma spänning mellan katastrofkänsla och idyll, med samma tonvikt på frihet kontra instängdhet, visar ett par av Aspenströms pjäser under denna tid. I Branden (1947) talar huvudpersonen om "två sätt att frigöra sig. Endera fly själv ut genom dörren eller också förstöra rummet han står i".[32] För honom själv tycks den stora branden vara den enda utvägen från byns "präktighet" och "trygga gärdsgårdar", och han anar att han inte är ensam om det: "Alla skulle vi vilja se våra gårdar brinna. Alla är vi i hemlighet mordbrännare". Härigenom förbinds katastrofen också med skulden på ett typiskt "40-talistiskt" sätt: den blir en spegling av våra mest förbjudna drömmar.[33]

Ännu tydligare är mönstret i pjäsen En clown måste ha gått vilse (Svenska Radiopjäser 1949), där de motsatta hållningarna

spelas ut genom olika roller. Här finns till exempel Cirkuskvinnan, som lever i ständigt uppbrott med vilda djur och dödsföraktande artister – det är hon som längtar tillbaka till den bofasthet i känsla och rum som hon ägt i staden. Hennes motpol är Flickan, som vill bort från moderns band – "Hon kedjar fast mig med sin kärlek" (s 59) – och som drömmer om en våldsam förändring, en brand över staden som skulle göra uppbrottet möjligt. Den som pjäsen huvudsakligen kretsar kring är dock Mannen, som plikttroget levde sitt liv i staden tills hans förträngda längtan kulminerade i hustrumord och självmord. Hans beteende beskrivs som "en motsägelse", eftersom han före katastrofen ansågs "behärskad" och "balanserad", alltså det som i Skriket och tystnaden förknippats med vanmakten över något oföränderligt. Liksom där står det innehållna skriket som vanmaktssymbol:

> Sonen: Det hände aldrig någon gång att han plötsligt kastade allt han hade för händer, reste sig upp från stolen och bara skrek...
> Kamraten: Skrek?
> Sonen: Ja... som en fånge som kastar sig mot celldörren. (s 71)

Även Snölegends symbolik vävs in i pjäsen genom att det statiska förknippas med bilder av vinter och sömn. Mannens äktenskap karakteriseras som en tilltagande kyla "tills att hela huset var inhöljt av is"[34], och i Flickans ögon glänser den sovande stadens koppartak som isblock: "Är det redan vinter? Varför brinner det inte?" frågar hon då uppbrottet tycks omöjligt. Som kontrast står hennes intensiva vision av den brinnande staden med röda lågor och brandbilars klämtande klockor: en frigörelsedröm.

Vad som i pjäsen blir tydligt är motsatsen mellan rollernas verklighet och deras dröm, på slutet sammanfattat med orden: "En pajas jagar helst föremål som inte finns" (s 93). Var och en av pjäsens personer spelar en roll de längtar bort ifrån. Den rotlösa Cirkuskvinnan längtar till stadens blommande trädgårdar, medan Flickan och Mannen snarare lägger märke till trädgårdarnas murar – deras längtan står till den frihet som cirkusen representerar, och de kvävs i "stenstaden". Mellan dessa alternativ tar pjäsen inte ställning. Att båda kan ses som något hotande framgår av symboliken: det dynamiska och frigörande

förknippas med elden, skriket och cirkusens vilddjur, medan det oföränderliga och trygga representeras av snön, sömnen och stadens murar.

Med detta i minnet kan ett mönster urskiljas också i Snölegend från samma år (1949). Här står snösymbolikens statiska karaktär, till exempel i Vintersaga, mot dikter i vilka Aspenström själv tyckt sig höra ”en pyromanisk biton”.[35] Ett exempel är Jämn mark för den omöjliga staden (jfr s 138f), och ett annat är dikten Tennsoldaten bestiger trähästen, där slutet lyder: ”Må städer och byar brinna. / Må städer och byar brinna”. Kontrasten mellan vilddjur och förstadsinhägnad känns vidare igen i Den ni väntar passerar inte förstäderna, liksom kontrasten mellan katastrof och sömn i mittdikten om de sovande. Att katastrofen här tangerar förhållandet till mystiken är belysande: i båda fallen finns en förening av skräck och längtan inför det okända, det som är bortom alla regler, och i båda fallen ställs det i kontrast till något kontrollerat.[36] Klarast visas denna sammansatta känsla i dikten om de sovande, där katastrofen dessutom kan förbindas dels med en medveten och ”vaken” hållning, dels med en tidig frigörelsedröm.[37] Både innebörd och attityd växlar alltså starkt, vilket framgår också vid en jämförelse med liknande dikter. Belysande är en sammanställning med Bertil Malmbergs visionära katastrofdikt Syndafloden ur Bränder (1908), där ett parti lyder:

> Närmre flodens vågor svalla,
> tungt och välvande, tungt och välvande.
> Men vi drömma, drömma alla,
> [- - -]
> Budet ropar: vaknen alla,
> floden är över oss, floden är över oss!
> Men vi viska endast: dårar,
> svallet söver oss.

Likheterna med Aspenströms dikt är påfallande, till exempel uppläggningen med bilderna av de sovande, av varnaren som ropar ut flodvågens hot och av den lika hotande dvalan (hos Aspenström i tredje strofens slut: ”Snart övermannas även jag / av denna dvala”). Skillnaden är emellertid lika viktig. Genom

den nämnda perspektivförskjutningen ändrar verkligheten karaktär i Aspenströms dikt, vilket gör att såväl dvalan som katastrofmedvetandet ses ur två aspekter, positivt och negativt, och kan tolkas både som ett yttre och ett inre tillstånd.[38] Omvänt kan Aspenströms dikt jämföras med hans egna politiska satirer i Snölegends fjärde avdelning, där medvetandet om ett undergångshot mer entydigt speglas i språkets torra vrede.

Det tidiga 50-talet: dialogen mellan mörker och ljus

Det är givetvis vanskligt att utesluta tidsbakgrunden när man talar om katastroftematiken från och med decennieskiftet, som så starkt präglades av det kalla kriget. Att Aspenström tagit starka intryck av världshändelserna är uppenbart. 1948 ser han det politiska läget som ''spelöppningen till ett nytt krig'', och 1950 fastslår han att kriget redan har börjat, ''eller rättare sagt, det hann aldrig upphöra''.[39] Ett år senare heter det: ''För att år 1951 kunna tro att den demokratiska kulturen skall överleva atombomberna måste man, förefaller det mig, antingen vara berusad eller uppenbart sinnessjuk''.[40] 1952 är tongångarna oförändrade: ''vi tror att ett tredje världskrig kommer att utbryta inom en inte oöverskådlig framtid och att det för Europas del sannolikt kommer att leda till en förödelse, som står den totala förintelsen nära''.[41]

Denna hotkänsla bör naturligtvis ha förstärkt katastroftematiken generellt och varit en direkt förutsättning för många, om än inte alla, av dess dikter. Samtidigt tycks emellertid idyll- och katastrofdiktningen hos Aspenström ofta vara del i en dialog, både med samtiden och med honom själv, så att de ljusa och mörka dikterna direkt kan betinga varandra. Speciellt gäller detta hans tidiga 50-talsproduktion.

I Litanias (1952) första avdelning förefaller liv och död närmast att förstärka varandra. Sommardagen intensifieras när

den ses ur dödgrävarens perspektiv (Dödgrävarn och en fjäril), trollsländornas sekunddans ses mot gravarnas fond (Trollsländor) och målaren Rousseaus naiva tavla framhävs av slutkommentarens mörka ram:

Du tvivlets och katastrofernas Gud,
stör icke målaren Rousseau i hans tankar,
låt honom tro att allt står oförändrat kvar
och att de vilda djuren än låter sig tämjas av flöjter.
(Målaren Rousseaus avfärd från livet)

Med detta markeras dock även ett avstånd från målarens oreflekterade, ljusa tro: vad som står mellan betraktaren och tavlan är inte bara hans medvetande, utan också hans kännedom om den gud för vilken ingenting kan stå oförändrat och ingenting kan tämjas.

Samma kontrastverkan finns mellan bokens skilda avdelningar, till exempel mellan den andra med sina rofyllda närbilder och den fjärde med sina katastrofvisioner och förebud. Att denna kontrast kan rymma ett spel av relationer anas av andra avdelningens slutdikt, Småstad:

Borgmästarn skrider över rådhustorget,
hostande, i fädrens fotspår.
Apotekarn stöter i sin marmormortel
pepparkorn och små bekymmer.
I sybehörsaffärens fönster
ses den lilla damen med tindrande anlete.

Jag är inte ensam här.
Jag har slagit följe med hundarna
och vinternattens gröna måne.

I denna bild av idyllen markeras det långsamma och oföränderliga av borgmästaren som skrider i fädrens fotspår, det tynande av hans hostningar och det begränsade av apotekarens ”små bekymmer”, medan sybehörsaffären bidrar med associationen till en prydlig huslighet. Mot allt detta finns en stark reaktion i Aspenströms följande diktbok, Hundarna, och det är uppenbart att en liknande känsla ligger till grund även här. Genom strofskiftet innan poeten själv träder in i dikten markerar han

ett avstånd från denna trånga krets, vilket ytterligare understryks genom att han väljer sitt sällskap hos den ödsliga månen och hundarna. Vad de sistnämnda betecknar är väsentligt. Göran Printz-Påhlson, som på annat ställe knutit hundsymboliken till de "vilda" orden, tyder den i detta sammanhang som en bild för diktens livsform och ensamhet, och detta skulle då styrka hans tes om symbolikens skiftande innebörd.[42] Det är en slutsats som emellertid kan kompletteras med en annan, eftersom de två innebörderna inte utesluter varandra. Enligt Aspenström kom barndomens vakthundar tidigt att förbindas med skräcken, och under 50-talet tycks även Italiens vilda hundar i vissa sammanhang ha givit symbolen en känsla av något otyglat.[43] Tolkar man hundarna som en bild för orden kan dikten tydas så, att poeten känner sig dragen till en nattligare eller "vildare" estetik än den som knyts till småstadens begränsade och inrutade liv. Läsningen stöds på andra håll i Aspenströms poesi, som ju visar denna dragning i Snölegend och Litania, och kanske framför allt i den följande boken, vars titel och tema direkt anslås med Litanias slutdikt. Det är prosaboken Förebud (1953).

I Förebud har döden fått en huvudroll som medger många tolkningar. Med den inledande visionen av hur de döda blandar sig med de levande anges inte bara ett universellt tidsperspektiv, utan också en mer psykologisk tematik där författarens självrannsakan är tydlig.[44] De döda som berättaren ser strömma ut från kyrkogården kan symbolisera de själsligt döda: "Obevekligt tränger de in bland oss, tyst, smygande, ofta i samma kläder som vi själva", heter det om dem (s 46). Till detta släkte hör kanske främst den gamle Pärlfiskaren med sin smak för dystra nyheter:

> Jordbävningar, farsoter eller brinnande skepp, alla människans plågor betraktade han med den trötte kännarens min. Han väntade att historien skulle upprepa sig som den hittills gjort, efter katastroferna följer oundvikligen nya katastrofer. (s 14)

Mot Pärlfiskarens likar, "de trötta och tvivelsjuka, de redan vid födelsen förstelnade" (s 25), ställs de levande, representerade av bland andra berättarens syster, som inte kan tro någon om

ont. Mellan dessa attityder rör sig berättaren, som uttolkar händelserna och söker tyda verklighetens natur.

Boken inleds med en bild av de "aningslösa" förstadsvillorna bakom sina häckar; de "liknade lerhyddor och jag tänkte på hur lätt ett slagregn skulle krossa dem", säger berättaren (s 10). Det är också vid just denna tanke och i detta ögonblick som de döda strömmar ut genom kyrkogårdsgrinden. Läsaren kan alltså fråga sig om det är ett verkligt förebud eller en fantasi, en halvt önskad vision – när dagen kommer vidtar åter de invanda sysslorna och på torget trängs man kring smultronen: idyllen är intakt. I och med detta uppkommer på nytt frågan om vilken verklighet som gäller, den ljusa eller den mörka. "Jag har berättat om onda förebud, därför att jag överallt sökte just dem", säger berättaren något senare, och medger att en annan åskådare "med lika rätt" skulle kunna visa en annan verklighet. "Se på lindarna [- - -] hur de överflödar av ljus och grönska! Se på svalorna kring kyrkspiran, hur de kretsar i lovsång, högre och högre!" (s 30). Det är dock inte främst detta han själv ser, och till slut ställs frågan på sin spets: "Hörde jag själv till de levande eller döda?" (s 35). Här utsägs alltså direkt att de "döda" kan symbolisera en inre hållning, som främst tycks knuten till misstron och ledan vid det bestående. Till varnarna, de som kallades "kraxande korpar", hörde berättaren visserligen inte:

> Jag kom aldrig att tillhöra den stolta skaran, tillhörde varken dem eller de andra. Jag satte mig inte till motvärn, fogade mig inte heller; genomsyrades av tidens skräck, stod likväl utanför den. Det som var min näring smakade mig bittert, men jag avstod inte från den. (s 47).

Med den sista meningen i det citerade stycket blir det klart, att skräcken till en del kan bottna i ett inre behov, och att berättaren alltså ställer sig öppen för den. Därmed tillhör han inte heller de "levande", de som hans tillitsfulla syster representerar:

> Jag förstod att det krävs en oerhörd tillförsikt för att bli diktare. Det var hon som var diktare, inte jag. Jag ägde bara mitt missmod. Jag ville inte förstelnas som Pärlfiskaren. Men var det egentligen mycket annat än åldern som skilde oss åt?

> Allting växlade jag i småmynt. Till och med min längtan hade jag förspillt.
> Jag skulle så gärna ha velat berätta en saga för min syster, någonting otroligt som hon måste tro. Jag skulle ha berättat om en lycklig stad, utan plågor, utan fruktan. (s 75f)

Det förefaller uppenbart att självprövningen här gäller också författaren, och att den samlar en viktig problematik i berättelsen. När berättaren i bokens slut ber de ”döda” att återvända till sina gravar kan det exempelvis ses som författarens egen bön till ”tvivlets och katastrofernas Gud” att dra sig undan. Att detta var Aspenströms önskan under bokens tillkomsttid visar ett flertal brev. Den 10/7 1952 skriver han till Gerard Bonnier att han önskar komma bort från ”alla föraningar, katastroftänkandet, hela det dystra s.k. tidsmedvetandet – en gång för alla”. I ett odaterat brev från samma år och till samma adressat är tongångarna likartade, fast med en betänksam brasklapp: han har preparerat sig mot tiden och vill vända sig mot någonting annat. ”Om jag kan. Och om det finns något. (Finns något som jag kan hantera)”. Också i en artikel från december 1952 påpekar han det fåfängliga i ”att överallt gå och spana efter mörka förebud”: i världens brist på goda förebud finns ändå ”en vardagstro” eller en ”förmåga att leva för stunden i det närbelägna, ’den lilla tiden’”, som vi bör ta vara på.[45] Året därpå heter det på liknande vis i ett odaterat brev till Åke Runnquist: ”Mina tre sista böcker tillhör alla de onda aningarnas värld (jag ville nu lämna denna värld och söka mig till en annan, om den finns och jag kan hitta den)”. Tveksamheten är betecknande, och kan spegla just det behov av skräckens känsloladdning som Förebuds berättare bekänner, kanske i kombination med ett avstånd från den aningslösa idyllen.

Elementet av självprövning får naturligtvis inte undanskymma, att boken tillkommit under det kalla kriget – berättelsens krigssymbolik speglar uppenbart denna tid. Genom misstron uppstår i den skildrade staden två fientliga läger, och denna delade stad kunde, som Carl Fehrman påpekat, symbolisera Berlin eller två fientliga världsmakter.[46] Den ensidigt politiska tolkningen av Förebud har emellertid skymt den psykologiska problematik som ovan berörts, och som kan kasta ljus över en tematik i Aspenströms 50-talspoesi. Å ena sidan finns i

boken en vilja till "tillförsikt" som tycks bottna i misstrons faror: liksom ofta i "40-talismens" litteratur bär även den enskilde skuld till katastrofen, i detta fall genom att misstron sprids och ger upphov till fiendskapen. På motsvarande sätt kan alltså även diktaren genom sin förebudstematik spegla den brist på tillit som präglade det kalla kriget. Å andra sidan finns här en dragning till den osäkerhet skräcken för med sig, som till och med kallas berättarens bittra "näring" (s 47), och som tycks vara en motvikt mot det aningslösa. Hur genomgripande denna dualism är anas inte minst i bokens slut, där berättaren enträget besvärjer de "döda" att lämna honom. I samma andedrag som han gör detta tycks han nämligen också frambesvärja dem: *"Jag ömsom lockar och hotar dem, jag visslar på dem som på en flock hundar"* (s 78, min kurs.). Orden är värda att uppmärksammas, inte bara på grund av lockelsens och hotets karakteristiska sammanställning. Genom att de "döda" knyts till hundsymboliken, som hos Aspenström ofta står för orden, tycks hundarna dessutom kunna associeras till den dödsnära dikten själv. Därmed är anslaget givet till nästa bok, Hundarna (1954).

Hundarna: mellan två former av död

Det kan vara värt att i samband med Hundarna minnas Aspenströms upprepade önskningar om att komma bort från "katastroftänkandet". En ansats att göra detta är tydlig: som tidigare nämnts innebär boken ett närmande till det sinnliga, och han tycks alltså ha lyckats med att finna en ny riktning. Katastroftemat har dock på inget vis försvunnit, det når tvärtom en kulmen. Anmärkningsvärt är emellertid, att det nu mer tycks uttrycka en reaktion än en föraning, och att denna reaktion dessutom är av estetisk art. Sannolikt är udden nu riktad mot det "söta" och tidlösa som vid denna tid vidlåter en stor del av poesin, vilket innebär att protesten återigen kan gälla något med idyllen besläktat. I och med detta får tematiken i boken en stark spänning, där det idylliska och det som står nära katastrofen framställs ur skilda perspektiv, både som liv och som död, om

än av olika slag.

Liksom Förebud inleds Hundarna med ett närmast idylliskt anslag. I den första avdelningen, Bergslag, söker sig poeten tillbaka till barndomsmiljön, som genom tidsavståndet utmålas än mer stilla och sovande. ”Fåren jag vallade / betar på sin äng / heraldiskt stilla”, heter det i första dikten. Om detta har anknytning till Aspenström själv har till och med de kor han vallade i skogen anpassats till en pastoral emblematik. I svitens tredje dikt skymtar emellertid åter en ambivalens inför denna stillhet:

Orörlig väntar kvinnan vid fönstret
år efter år.
Hennes lemmar tvinar
likt blomstjälkar.
Barnet stirrar i eldens gåta.
Barnet frågar,
modern kan inte svara.
Aldrig stannar någon vid vår dörr.
Aldrig sänker sig en ark
över dessa frusna gårdar.
Det är bara den vita mullen som faller
och bäddar oss in i en tidig död.

Orörligheten accentueras redan av den omvända ordföljden i första raden, och på samma sätt betonas saknaden genom det upprepade och framhävda ”Aldrig” i åttonde och nionde raden, där den objektiva tonen plötsligt bryts. Vad som saknas kan anas av barnets fascination för ”eldens gåta” och av den frånvarande arken, omvänt kanske också genom snösymboliken, som även här tycks kopplad till en inre död. Det är inte bara kvinnans förtvining som visar det, utan också de två sista raderna: väntarna blir levande begravda, de dör inte katastrofens död utan passivitetens och den uteblivna infrielsens.

Känslan förefaller vara densamma i andra avdelningens inledningsdikt, Ropet:

Vid middagstiden, under den töckniga solen,
när det doftar av kåda och örternas rök
och grönskan vilar nedåtvänd, bäcken stannar
och ormen söker svalka under stenen

– i den vilande, letargiskt vilande dagen
ljuder ofta dödsfågelns rop.

Vad dödsfågeln står för tycks viktigt. Kanske är det den dynamiska motpol som den kompakta stillheten framkallar. Eller kanske är det tvärtom: i det nedåtvända, letargiska och vilande kan livet krypa ner mot en nollpunkt som står döden nära, den död som är avstannande, upphörande.

Båda tolkningarna har stöd i Hundarnas tredje avdelning, Den vita staden, för katastroftemat en kulmination och brännpunkt. Om denna stad är sinnebilden för den ljusa verklighet som Förebuds berättare har velat visa sin syster, ”en lycklig stad, utan plågor, utan fruktan”, visas snart på den fara som också kan rymmas här. Scenen är Venedig, vilket förstås redan av första dikten, Gondoljären:

Vykortens bleka prins:
romantikens kvarsittare
i sjömansblus och sidentofflor.
Hans farkost: en silhuett
eller en nymåne i tusch.
Lojt vrickar han fram
mellan döda furstars palats
(en vattenskräddare i sin marmorgöl)
och minns inte joniska havet.

Återigen knyts stillheten till döden, och nu tycks den stå för det avsnörda eller tidlösa. Att här finns en polemisk ton går inte att ta miste på. Som Ingemar Algulin skriver kan den bleke, vykortsbanale gondoljären ses som en representant för de estetiska attityder som Aspenström nu börjar ta avstånd från, till exempel den kvardröjande romantik som andra raden hänsyftar på.[47] Kritiken behöver dock inte enbart gälla romantikens schabloner, utan kan också riktas mot det odynamiska över huvud taget. Det gondolen liknas vid, en silhuett eller en nymåne i tusch, för exempelvis tankarna till både Setterlinds poesi och till det delikata bildspråket i den japanska miniatyrdiktningen, som Aspenström ju själv närmat sig i Litania. Därtill visar de sista radernas insprängda naturmetafor, att reaktionen tycks gälla det aningslösa och begränsade: mot vattenskräddaren,

som enbart berör ytan, och mot gölens litenhet ställs det öppna havet. Även om ”den vita staden” i mycket skiljer sig från Litanias Småstad förefaller poetens attityd alltså vara snarlik här, om än med vidare syftning. I en annan av Venedigsvitens dikter, På kyrkogården, tangeras åter broderiernas nätta värld och närmar sig poeten åter hundarnas värld:

Narkissos (sorgklädd) böjer knä vid graven.
Kristi bleka systrar vandrar under träden.
Marmorlyrorna för marmoränglar spelar.

Marmorkors, bländande, i snörräta rader:
stygn för stygn som en fint virkad duk.
Från klocktornet faller spröda timmar.

Gossen i kyrkan tänder altarljusen.
Ute på lagunen hörs roddarens sång.
Även de döda färdas här i båtar.

Att skönheten kväljer oss: är det att åldras?
De korslagda liljorna kväljer mig.
Mina vita ord kväljer mig.

Det finns en mörkare död än denna:
de vilda hundarnas död och mödrarnas
där nere i födelsens klyfta.

Denna gång är den estetiska reaktionen direkt utsagd, och den tycks i fjärde strofens slutrad dessutom få en vidare syftning. Här utgör poetens ”vita ord” en parallell till den vita staden själv med dess stagnerade, vitmenade skönhet. Symboliken låter sig väl tolkas i estetiska termer. Det bleka, statiska och osinnliga representeras av marmorn med dess romantiska, klichéartade bilder, och marmorkorsens likhet med en fint virkad duk förmedlar en spröd prydlighet – märk de ”snörräta” raderna. Allt är här lika oskuldsfullt som ”Kristi bleka systrar” och ”gossen i kyrkan”, och just detta tycks göra bilden livlös; det blir en ljus men också anemisk dödsbild, som får sista strofens ”mörkare” död att framstå som en befrielse eller en symbolisk födelse. I detta omvända perspektiv står mödrarna inte för trygghet och hundarna inte för trohet. Med en jungsk termino-

logi skulle man kunna säga att det i stället gäller hunden som dödsbärare och moderssymbolens mörka, skrämmande sida.[48] Det är möjligt att dikten syftar på just detta. I en annan av svitens dikter, Blodsfränder, ses drömmens monstruösa varelser på jungskt manér som "anförvanter", och de sista raderna i den ovan citerade På kyrkogården påminner om en formulering i Jungs Poesi och psykologi (1930), där den skapande verksamheten sägs emanera "ur omedvetna djup, ur mödrarnas region".[49] Hundarna är ju för Aspenström förknippade med såväl det vilda och skrämmande som med orden, och de associeras alltså här till både en annan stil och en annan, mörkare motivkrets, precis som i Litanias Småstad. Tolkningen styrks inte bara av den möjliga syftningen på Jungs poesisyn och av den fjärde strofen, utan också av den följande dikten, Frestelsen, som genom sin motsatta karaktär framstår som ett svar på den förra:

> Kvinnan med rovfågelssporrar skrämmer mig.
> Jag kastar eldbränder efter henne.
> Jag är rädd för de stora synerna,
> endast om natten vågar de sig fram.
> Jag ser dem vid skogsbrynet
> där mörkret bråddjupt stupar:
> flämtande ögon som vilddjurens
> eller de lågt flygande svärden.
>
> Jag väntar på den tomma gårdsplanen.
> Kom närmare ni vilda hundar!
> Genomträng ljusets trånga cirkel!
> Besegra mig! Besegra mig!

Dikten tycks knyta samman en mängd trådar i Aspenströms poetiska gestaltning av skräcken. Här finns samma kombination av hot och lockelse som i hans barndomsskildring, i avsnittet om skräcken, och i första passagen kan man dessutom notera en likhet med fasans attribut i hans debutbok, där ylande hundar, häxor och "en skog av vanvett" ställdes mot det oskuldsfulla och trygga. I denna dikt ses dock tryggheten inte som något eftersträvansvärt. I inställningen till hotet finns en intressant likhet med dikten Den ni väntar passerar inte förstä-

derna (1949), där de nattliga rovdjursbilderna också förknippas med att någonting genombryts eller genomträngs av en kraft utanför vår kontroll. Ses hundarna som en ordsymbol talar mycket för Printz-Påhlsons tolkning att poeten nu vill ge sig hän åt poesin utan förnuftets organisation, och att han vill besegras av tillvarons förskräckande krafter.[50] En liknande läsning har Erik Götlind, som knyter hundarna till både känslorna och orden; de fria, hämningslösa känslorna och de fräna orden.[51] Tolkningen stöds av kontrasten mellan å ena sidan skräcken och "de stora synerna" som hör natten till, och å andra sidan ljusets trånga krets, som kan motsvara gondoljärens begränsade perspektiv i hans "marmorgöl". Likaså stöds den av en annan dikt ur Hundarna, Estetik, som lyder:

> Låt dem dricka den söta mjölken!
> Dikt är det som återstår: hundmat.
> Av de karga benen bygger jag en orgel.

Innebörden tycks vara densamma som i Frestelsen, nämligen att de mäktigaste orgeltonerna eller visionerna inte kan hämta näring enbart ur ett ljust, begränsat perspektiv. Ordet "hundmat" leder i stället tanken till den vildhet som hundsymboliken i boken ofta förknippats med, något som förstärks av kontrasten mellan den söta mjölkens ursprung i kohagen och de karga benens bakgrund i ett slakteri. Men mjölken och hundarna, det söta och det vilda, kan ha också en vidare syftning. Det mörka hotet i Frestelsen – det som knyts till hundarnas lockelse – tycks exempelvis utgöra en total kontrast till det ljusa hot som gestaltas i en annan av bokens dikter, Jättekvinnornas ö. Där är det nämligen kvinnor av präktigaste husmorstyp, kvinnor med mjölk sipprande från brösten och med fisksaxen i handen, som stympar männens ögon och fenor. Om ögonen och fenorna ses som symboler för det visionära och för friheten, kan hotet alltså sägas ikläda sig idyllens livsform, enligt ett mönster som tidigare har illustrerats. En belysande parallell är här Pär Lagerkvists berättelse om mjölnarfrun (Det eviga leendet, 1928, s 47ff), som med sin svällande, brödlika kropp och i sin loja och vita idyll hindrar ryttaren att fullfölja sin färd.

Det är emellertid motiverat att stanna vid den estetiska kritiken och försöka se den i förhållande till samtidens litteratur.

Hur söt och menlös poesin kunde te sig vid denna tid framgår till exempel av Lindegrens satir Setterlinds Nachtlied, publicerad samma år:[52]

Über allen Gipfeln
ist Bo,
In allen Wipfeln
spürest du
nur eine Kuh;
die Engelein melken im Walde.
Warte nur, balde
sagst du auch Muh.

Samtidigt hade Lindegren själv med Vinteroffer (1954) givit uttryck åt en upplevelse av förstening, som hos Aspenström kan ha inbegripits i Den vita stadens estetik. Majoriteten av Vinteroffers dikter hade nämligen redan förhandspublicerats, och tretton av dem till och med före bokens utgivningsår.[53] Här kan en intressant växelverkan föreligga: Vinteroffer kan ha förstärkt Aspenströms reaktion mot den frusna och abstrakta skönhetsvärld han själv tidigare gestaltat, men det är, enligt Carola Hermelin, också möjligt att Snölegend har förstärkt Lindegrens intresse för vintermotivet, som han i Vinteroffer ger en annan innebörd än i Sviter.[54] Troligen har också det kalla krigets stämning bidragit till känslan av en hotande inre förlamning i båda böckerna, vilket även i Vinteroffer tycks ha haft sin motvikt i en intensifierad livsupplevelse nära smärtan och lidandet; "katastrofer i strålande sol" (Stenblick).

Vad som också ger relief åt den estetiska kritiken i Aspenströms Venedigsvit är närheten till Thomas Manns Döden i Venedig, som två år tidigare återutgivits på svenska. Ett viktigt tema i Manns berättelse är författaren Gustav Aschenbachs självkritik inför "den nästan omåttliga stegring av hans skönhetssinne, som man vid denna tid kunde iaktta" (s 71), och som fått hans stil att förlora sin omedelbara djärvhet. Till denna estetiska uppgörelse fogas en etisk: Aschenbach frågar sig om inte formen har ett dubbelansikte, på en gång moraliskt och omoraliskt (s 71), och senare i berättelsen talas det uttryckligen om en hos konstnären medfödd, "instinktiv och oövervinnelig dragning till avgrunden" (s 125). Redan denna konflikt borde

Aspenström ha känt igen, och den uttrycks därtill i en symbolik som är besläktad med hans egen i Venedigsviten, främst i dikten På kyrkogården. Såväl döden som skönheten personifieras i Manns berättelse, den senare i en yngling som med sin anemiska skönhet och sitt behagfulla sätt tycks förkroppsliga Aschenbachs egen stil, frammejslad ''ur språkets tunga marmor''. När Aschenbach ser pojken och hans bleka systrar i kyrkan, och när han känner rökelsens ''kvalmiga sötaktiga doft'' blanda sig med doften av kloroform i den kolerahotade staden (s 108), tycker man sig känna igen stämningen i Aspenströms dikt med den knäböjande Narkissos, de bleka systrarna och den kväljande skönheten. Även den våldsammare känslan i slutet av dikten har sin motsvarighet hos Mann: när dödsgestalten tidigare i boken visar sig vid en kyrkogård inger den Aschenbach en plötslig längtan till något rakt motsatt, till ett tropiskt och skrämmande landskap med vilda djur, något som ''fick hjärtat att bulta av skräck och mystisk längtan'' (s 64). I Manns berättelse kulminerar denna längtan dock i Aschenbachs febersyner innan han dör i kolera, medan reaktionen hos Aspenström tar sig långt mer dramatiska former, som framgår av dikten Profetia om staden Venedigs undergång:

> Så kommer denna stad att förgås:
> i tre dagar skall en feberhinna skugga solen
> och en landvind blåsa med stigande vrede,
> tills moln och gyttja blandas av orkanen,
> broarna störtar och hela staden brister
> som ett gammalt fisknät.
> Ett vimmel av öar över den stinkande lagunen!
> Klocktornens master kränger, palatsens murar
> buktar sig som segel!
>
> Glasblåsaren skall väl ännu vid horisonten
> vrida sin flöjt, guldsmeden smida sin ring.
> Köpmannen skall för havsfrun bjuda ut
> sina röda koraller. För stimmet av hajar
> skall den smäktande tenoren sjunga.
> Snart skall duvan följa albatrossen
> och de fyra bronshästarna gå i bet
> bland alger.

Slagfältets trummor skall inte höras dit ut,
inte de stympades rosslingar,
men inte heller de älskandes rusiga löften
bakom trädgårdsmuren.

Tidlös, obemannad skall den dö
sarkofagens fruktansvärda död,
en stelnad hägring
eller en fontän i vinterdvala.

Endast det förgängliga lever.

Även här kan man finna enskilda likheter med Manns berättelse, till exempel i Aschenbachs vämjelse inför köpmannen mellan sina korallhalsband (s 107) samt den smäktande tenoren som "gick upp i sötsliskig falsett" (s 97, 112), kanske också i skildringen av den feberaktiga hetta och den unkna lukt av lagungyttja som förebådar epidemin (s 84f, 90f, 93, 109). Hos båda författarna tycks reaktionen gälla det instängda, sötaktiga eller bleka, och hos båda ställs detta mot en dödlig upplösning. Båda författarna visar också en dragning till den dödsnära "upplösande kunskapen" som "*är* avgrunden" (Döden i Venedig, s 125). En förklaring till de motiviska parallellerna är naturligtvis att Aspenström 1953 vistades i Venedig. Manns berättelse kan emellertid ha aktualiserat motviljan mot instängdheten, så att han ofrivilligt åter kom att gestalta katastroftemat.

Till detta kommer ytterligare ett incitament, som kan ha varit avgörande. Våren 1953 hade en verklig stormflod svept över Nordeuropa med en förödelse som framgår av MTs referat 2/2 1953:

> SYNDAFLOD DRÄNKER VÄSTEUROPA. [- - -] Västra Europa drabbades under veckohelgen av århundradets kanske största katastrof i världsdelen. [- - -] Över Nederländerna har en veritabel syndaflod brutit in, som sprängt skyddsvallarna och satt stora arealer under vatten. [- - -] Städer – däribland Rotterdam – byar, kommunikationer och industrier är nu havsbotten. [- - -] På söndagskvällen meddelades att översvämningen börjat nå fram till själva hjärtat av London.

Både den föregående orkanen och stormflodens härjningar ägnades stor uppmärksamhet i pressen, vars katastrofskildring ibland kan erinra om den i dikten, till exempel de uppstickande tornen ute till havs. Här har alltså den syndaflod som Aspenström redan i tonåren beskrev verkligen inträffat, vilket starkt bör ha bidragit till att den åter gestaltats, fastän nu sammanvävd med ett avståndstagande från det estetiskt förstenade. De tidiga förebilderna kan skönjas i inledningens nästan gammaltestamentliga ton, understruken av tretalet och orkanens ”vrede”, som erinrar om en straffdom. Denna dynamiska vision står i tydlig motsats till andra strofens skildring av stadens spröda och tidlösa konst. Det döda och förstenade i denna konst visas av, att den förpassats från det kontrastrika liv som skildras i tredje strofen. Inte bara kärlekens berusning utan också döden tycks alltså ingå i livet. När staden sliter sina förtöjningar – för övrigt på samma sätt som byn i dikten Minne av slagregn (1946) – bryter inte bara en våldsam förändring in med orkanen, utan också förgängelsen, även den en följd av tiden. Det paradoxala är, att staden i och med detta plötsligt får liv: ”Blott det förgängliga lever”, lyder slutraden. Det är samma tanke som i Bertil Malmbergs Dikter vid gränsen 1936: ”Odödligt är blott det som aldrig levat” (s 42f), vilket skulle kunna tyda på en likartad inställning till katastroftematiken hos de båda författarna.

Denna likhet är dock endast partiell. Den poetiska motrörelse som uttrycks i Venedigsvitens undergångsprofetia kan hos Aspenström sammanställas med andra katastrofdikter, där känslan är en helt annan. Ett exempel är dikten Många solar lyste, också den ur Hundarna:

> Många solar lyste över berget,
> rörde sig icke men droppade eld.
> En var tiofalt större än de andra,
> ett väldigare öga, en vrede
> tigande och outhärdlig.
> Människor skyndade in i den svala skogen.
> Hur ömkligt de sprang över slätten:
> män med flaxande rockar, kvinnor
> med grytor och korgar i famnen,
> barn som ingenting vet och som dansar,

åldringar irrande fram och tillbaka.

Och i skogen förbrändes de alla.

Min bror och syster var där inne i döden,
min lilla hund hörde jag länge kvida,
och oupphörligt strömmade nya skaror dit
till de fasansfulla lyktorna.

Visserligen är perspektivet även här delvis omvänt, eftersom katastrofen beskrivs med det som vanligen betecknar dess motsats, solen och det vänliga ordet "lyktorna", och visserligen tycks den även här äga någon lockelse – detta framgår av de sista raderna, som snarast erinrar om malarnas dragning till ljuset. Men katastrofens karaktär är här annorlunda. Den beskrivs nu som något "outhärdligt" och "fasansfullt" och torde inte ha uppstått som motbild till det oföränderliga eller emblematiska. Här finns ingen dynamik, solarna är "tigande" och "rörde sig icke", och det drabbade är inte livlöst utan skyddslöst och "ömkligt": de små människorna, kvinnorna med sina husgeråd, de oskuldsfulla barnen, till och med poetens egna närstående. Nu är det inte förändringen utan förstörelsen som betonas, ett verkligt dödshot.

Det vore lätt att i Många solar lyste inläsa en "tidskänsla", och Urban Anderssons studie av dikten betonar också den uppenbara likheten med en kärnvapenkatastrof.[33] Tolkningen kan tyckas motiverad, då våren 1954 starkt präglades av de nya vätebombsexperimenten. I MT 3/2 1954 refererades USAs deklaration att ett vätebombsprov ägt rum 1952 i Stilla havet, och den 18/3 samma år var det dags för en ny sprängningsrapport, denna gång från ett prov i början av mars, som också följdes av en tilltagande oro. I samband med provet hade 23 fiskare utsatts för radioaktivt nedfall, och den sista veckan i mars kom dagliga rapporter i pressen om den ökade skräcken inför vätebomben och om de strålskadade fiskarnas upplevelse av den – onekligen mycket lik Aspenströms katastrofskildring i Många solar lyste. Men inte heller här tycks världshändelserna ha varit avgörande för katastrofvisionen. Det märkliga är, att dikten publicerades i DN redan 19/6 1953, alltså innan vätebombsprovet från 1952 officiellt erkänts, och innan de nya proven i mars

1954 hade ägt rum och opinionen väckts. Därtill betonar Aspenström själv att dikten baserats på en nattlig dröm – för övrigt från den fredligaste av miljöer, ett kloster vid Medelhavet – och diktens likhet med andra kosmiska drömmar som han skildrat är också påfallande.[56] På motsvarande sätt tycks det förhålla sig med de övriga av Hundarnas katastrofpräglade dikter. Titeldikten publicerades redan i OoB 7/1953 (s 412), Samtal med gammal soldat i Vi 46/1953, och Profetia om staden Venedigs undergång i Lyrikvännen 2/1954, vilket med tanke på numrets planeringstid bör innebära att den skrivits före årets början.

Både det ljusa och det mörka kan således i Hundarna ses som hot och som lockelse. Båda kan förknippas med döden: det oföränderliga kan bli stagnation eller förtvining, och den våldsamma förändringen kan inte bara ge det förstelnade liv utan också bli en slutgiltig förstörelse. Ändå tycks det finnas en gemensam nämnare för de olika tillämpningarna av dödssymbolen, och det är totaliteten. Liksom en ensidig medvetenhet kan bli till ”intellektuell förfrysning” och en total inriktning på utopierna kan leda till abstraktion, kan uppenbarligen döden också på andra sätt förknippas med ytterligheter. Men de olika dödsbegreppen tycks inte väga helt jämnt i Aspenströms medvetande. För det första syftar bara ett av dem på något direkt livshotande. För det andra tycks en inre död kunna förbindas inte bara med den oföränderliga idyllen, utan också med katastrofkänslans förnekelse av det närvarande, som lätt övergår i avstånd och likgiltighet. Det var denna känsla som fick avsluta Förebud, och det är den som får sista ordet i Hundarna, i dikten Död mans klagan, där några strofer lyder:

> Och dessa resor till Hesperidernas land,
> motsols och med döden som barlast!
> Snart är mörkret ditt enda budskap.
>
> Allt ger du tillspillo, vårt armods
> sista kostbarheter: darrgräset
> och det ogripbara ljuset,

svalkan inne i hyddorna av torkad lera
och gryningen över havet – eggande
som stinget av en kvinnas tunga.

Tanken är densamma som i Förebuds avslutande självrannsakan: "Jag ville inte förstelnas som Pärlfiskaren. Men var det egentligen mycket annat än åldern som skilde oss åt? / Allting växlade jag i småmynt. Till och med min längtan hade jag förspillt" (s 76). Orden är nästan identiska i dikten: "Allt ger du tillspillo, vårt armods / sista kostbarheter", och senare: "Även din längtan sviker du. Din sång / liknar en död fiskares sång". I Förebud hette det likaså om de döda: "Jag ömsom lockar och hotar dem, jag visslar på dem som på en flock hundar" (s 78). Här, i Hundarna, har både dödens och de vilda hundarnas tematik kulminerat och, som det tycks, uttömts. Riktningen kan nu inte bara utläsas av slutdiktens självkritik ("Du borde vara annorlunda!") utan också av katalogen på det tillspillogivna, som nästan liknar en motvillig inventering av diktämnen. Kanske det också var det: samma år, 1954, skriver Aspenström inledningsdikten till sin ljusaste poesibok någonsin, Dikter under träden (1956).[57]

Omorienteringen efter Hundarna samt en blick på dramatiken

Att Hundarna inte bara var en kulmination på katastroftematiken utan även skulle bli en vändpunkt anas redan 1954, i ett brev till Bengt Holmqvist efter dennes recension av boken.[58] Holmqvist, som i likhet med flera andra recensenter tagit fasta på avslutningsdiktens självkritik, menade att den "resignerade" attityden till slut inte bara kunde bli ett motiv att gestalta utan också en gestaltningsprincip. Därtill fällde han några kritiska kommentarer om katastrofdikternas förhållande till verkligheten: "undergångsprofetior (bl.a.) är nu en gång så beskaffade att de blir intressanta först när det ges skäl för dem". Att

det både politiskt och på andra sätt funnits fullgoda skäl under bokens tillkomst var nu glömt, vilket möjligen kan sättas i samband med utgivningsdagen. I en ledare bredvid recensionen pekades nämligen på förutsättningarna för en varaktig fred genom det just ingångna Londonavtalet.[59]

I sitt svar till Holmqvist erkänner Aspenström att det mesta nu "håller på att ordna sig, även en pessimist måste ta nödig hänsyn till de atmosfäriska förhållandena, som de noteras i dagspressen, bl.a". Samtidigt understryker han att en kommande förändring av tonläget inte skulle grunda sig på detta, utan på att en tematik hade uttömts med de diktsamlingar som han motiviskt såg som en trilogi, Snölegend, Litania och Hundarna (en del av dikterna i de olika böckerna hade för övrigt skrivits samtidigt, påpekar han):

> Du har rätt i att diktsamlingen är problematisk, att man nog förnimmer att ormen själv vet om att det är tid att krypa ur sitt skinn, att byta röst och vistelseort. Det behövs inget skarpsinne för att upptäcka det, det finns med som bakgrund eller öppen polemik. [- - -]
>
> Om jag nu vill överge detta landskap som jag belyst i de tre diktsamlingarna så är det inte därför, att jag anser det ogiltigt och osant utan därför att jag har förbrukat det som man förbrukar både liv och motiv. I några av de centrala dikterna i 'Hundarna' har det fått en gestaltning som jag är tillfreds med, därför vill jag nu byta tungomål. Det kommer inte att bli lätt, men jag betalar priset.

Om Aspenströms föresats att komma bort från katastroftänkandet två år tidigare hade misslyckats, blev den nu allvar. I Dikter under träden (1956) heter det inledningsvis med en humoristisk, nästan övertalande stegring: "Jag överlämnar mig åt den gröna färgen. / Jag fyller mig med grönt som en bladlus. / Jag idisslar, säkert har jag klövar" (Sommaren i Sverige). Det är en programförklaring av samma art som bokens avslutande ord: "Jag dricker mitt morgonkaffe och tänker: / att samla ved till en lovsång. / Poet, inte nagelbitare" (Porträtt i december). Helt fri från invändningar är denna stilla lovsång nu inte. I inledningsdikten kan till exempel den vanmäktiga upprepningens skugga falla över naturens kretslopp, och poeten liknar sig alltså, om än

leende, vid de idisslande kreaturen. I en annan dikt får trädet, bokens bärande symbol, hysa både en hängd man och en killing, vilken lugnt betar sin frukost "som vore världen / endast tacksägelse och frånvaro" (Den vita killingen).[60] Anslaget känns igen från dikten Tjurkalven tio år tidigare, vilket låter ana att spänningen mellan ljus och mörker bara låtit sig undanträngas, inte utplånas.[61]

Också i Aspenströms dramatik framstår åren omkring 1954 som en vändpunkt, då de pjäser som skrevs från och med decenniets mitt i allmänhet har en långt ljusare stämning än tidigare. Nu gestaltas till exempel katastroftemat för första gången i en humoristisk tonart, i enaktaren Arken, som tillkom på våren 1955.[62] Anknytningen till Aspenströms egen situation är här märkbar: ett tema i pjäsen är stadens totala ovilja att acceptera undergångsprofetiorna. "Jag göra vad som helst, vad som helst, bara icke tänka döden, icke tänka världens undergång!" säger clownen och ber Noak att flytta arken utom synhåll för nöjesfältet. Den som vill kan också i Noaks replik se en kritisk anspelning på 50-talets litterära klimat: "Tycker du att det här är en tid för narrspel och visor?" lyder svaret (s 30, 9, 10). Samtidigt hyser Noak emellertid tvivel på sig själv och på att en ny syndaflod verkligen står för dörren, ett tvivel som känns igen både från Snölegends dikt om de sovande och från Förebud. Någon helt neutral observatör är Noak ju inte, han önskar uttryckligen att staden skall gå under, att alla städer skall förvandlas "till öde slätter" för att paradiset skall bli möjligt på nytt: "Sedan börjar det nya livet [- - -] då allting är rent och friskt och hela skapelsen luktar som en nytvättad skjorta" (s 39, 27, 4). Det är alltså åter sambandet mellan utopi och katastrof som gestaltas, men nu med en friskhet som markant skiljer sig från det tidiga 50-talets utformning av tematiken.

Det finns emellertid i denna relativt ljusa fas av Aspenströms författarskap två mycket mörka pjäser, Skuggorna och Det eviga (i Teater I, 1959). Även den förstnämnda härstammar från decenniets mitt: enligt Ingrid Enberg har den sammansatts av två pjäsfragment som tillkom före 1955, alltså ungefär samtidigt med Hundarna.[63] I själva verket kan idén till ett av pjäsens huvudmotiv tidsbestämmas ganska noga genom ett tidnings-

klipp i Aspenströms anteckningsbok, daterat november 1954. Här refereras hur en man helt utan motiv knivskar sin hustru till döds, enbart driven av ”en oemotståndlig kraft i sitt inre”. Mannens kluvna personlighet framgår av, att äktenskapet var mycket lyckligt, och att han plötsligt blev vänsterhänt då han utförde dråpet trots att han annars var högerhänt. I detta motiv ryms både pjäsens öppningsscen och dess psykologiska anslag, som inte bara genom titeln tycks alludera på Jungs term ”skuggan”, det vill säga personlighetens bortträngda, ofta destruktiva sida.[64] Enligt Aspenströms egen kommentar handlar pjäsen om en man som är ”präglad av men ovetande om motsägelserna i sitt inre”, och som tror sig älska sina närmaste men ”likväl överfalles av en lust att döda dem och göra sig oberoende av dem”; en man ”som önskar leva i en stabil och ombonad värld”, och ändå ”frestas att välta allt över ända, mot sin vilja och ändå inte mot sin vilja”.[65]

Av pjäsens inledande och avslutande ord framgår, att en katastrof härjat: ”Här låg en gång en stad. / Det var före det tredje krigets tid”. Men före detta härskade idyllen:

> Jag bodde i ett litet vitrappat hus
> med ståltrådsstaket omkring.
> Mina drömmar var små och inhägnade,
> tjänsten underordnad men trygg
> och motsvarade mina meriter.
> På det hela taget var jag nöjd.
> En pratstund med grannen över häcken,
> en utfärd på sjön en vacker söndag:
> tillräckliga glädjeämnen.
> Våra äppelträd bar redan frukt.
> Kroppens död och själens hemsökelse
> var gåtor som inte sysselsatte mig.
> Istället för rosenbuskarna, som frusit,
> planterade vi pioner framför trappan.
> Den södra gaveln täcktes nästan helt
> av kaprifolium. (Teater I, s 90f).

I denna värld finns ingen tid, ingen förhävelse, ingen protest, ingen skugga. Visserligen beskrivs aningslösheten inför det gåtfulla och vilda som utestängts från detta liv inte negativt, men i det begränsade perspektivet anas ändå en latent reaktion.

Så utmålas en helt vanlig morgon, en frukost med invanda vardagsfraser i vänlig ton. Men plötsligt, oförberett, ses mannen sitta med förskäraren hotfullt lyftad mot hustrun, själv överrumplad av sin impuls. Det sker två gånger, och den andra gången griper mannen ”så hårt om förskäraren att handen vitnar, det är som om han brottades med sin egen arm, svetten tränger fram på pannan, han kämpar med en osynlig makt” (s 93f). Så sjunker han utröttad ner på stolen och blir åter ”sig själv” (orden omges även hos Aspenström av citationstecken).

> På bussen in till mitt arbete
> lade jag märke till en torgfru
> med korgarna fulla av orkidéer,
> en ny art med kluvna tungor
> som mycket liknade ormhuvuden
> – eller (jag blev alltmer osäker)
> ormhuvuden som liknade blommor. (s 94)

Med denna talande bild för mannens ambivalens förändras pjäsen. När han återvänder hem finner han huset förfallet och trädgården härjad, och med hans kommentar förs skulden in i pjäsen: ”Jag betraktade mina händer / som om de kunnat ge mig svar” (s 95). Liksom i Förebud tycks alltså den enskilde redan genom sina tankar kunna ha del i katastrofen, även om det där är misstron och här aggressionerna som förverkligas. Av hemmets dramatiska omvandling anas dessutom, att mannens reaktion rymt en önskan om förändring, vilken bär med sig tidens yttersta konsekvens, döden. Även detta är uppenbarligen ett viktigt tema. Som en parallell till inledningsmonologens oberörda idyll talas på annat ställe om ”en ljus glänta i den onda tillvaron” med ”varelser helt oberörda av tidens flykt och hotelser” (s 97). Samtidigt är det inte bara mannens önskan om en förändring utan också hans revolt mot denna ljusa tidlöshet som tycks bära fröet till katastrofen, både den personliga och den allmänna. I Aspenströms nämnda kommentar framhävs, hur denne man ”som i sin försynthet eller liknöjdhet aldrig opponerat sig mot någonting” en dag ”gör sig skyldig till den grövsta av hädelser”, och det kan tilläggas att denna stegrade protest nästan för tanken till Lucifers avfall. I drömmen befaller mannen om grymma avrättningar och om dagen avlägger han i

kyrkan den omvända trosbekännelsen till djävulen. När han slutligen med sin ficklampa utmanar rymdens outforskade makter tycks förhävelsen ha nått sin gräns, och den totala katastrofen följer.

En variation på samma tema, den till hädelse stegrade oppositionen, finns i Det eviga (Teater I, 1959), som enligt Ingrid Enberg skrevs direkt efter Skuggorna. Pjäsen är en pantomim mellan tre apor som i en bandspelare och en skioptikonapparat finner stickprov ur den västerländska kulturen, uppenbarligen efter det att människan utplånat sig själv. Mest intressant är den lyriska slutmonologen ur bandspelaren:

> Kanske är det sant att Gud är död
> och att människan är en nidbild
> som skall strykas ut från tavlan
> – som stryker ut sig själv
> med jättesvampen! Tabula rasa!
> Värmetid och därefter istid.
> Vi måste börja om...
>
> Men jag älskar just detta Jerusalem
> med dess störtande murar.
> Jag älskar stjärnhimlen
> som man älskar sin gamla slokhatt
> och jordens ängar
> som man älskar sina nerkippade tofflor.
> Solen och månen och insjöarna,
> i vilka solen och månen
> vänligen förminskar sig,
> smeker jag och vänder i handen
> som pensionären nickelslantarna
> från den förre kungens tid.
>
> Okända lyssnare, du som tror dig vara
> ett barn av en tid av ojämförliga
> triumfer
> eller ojämförliga katastrofer
> – fastän du bara är ett barn!
> Krampaktigt trycker du trasdockan
> till bröstet och ber henne om något,
> som hon inte kan lova dig:

> ”Stanna hos jag!
> Naldrig, naldrig gå!
> Tycker om dig sååå!
> Tycker om dig sååå!
> Tycker om dig sååå!”

Dikten börjar med en hög ton, med allusioner till Nietzsche – ”kanske är det sant att Gud är död” – och till Genesis’ ord om människan som Guds avbild, här travesterade till människan som en ”nidbild”. I en version av dikten i Vi 51–52 1958 fanns dessutom ytterligare en bibeltravesti i titeln, som löd ”Så älskade *vi* världen” (min kurs.). Detta är uppenbarligen en förvrängning av Johannesevangeliets berömda ord ”så älskade Gud världen, att han utgav sin enfödde Son” (3:16), vilket innebär att människan i Aspenströms text spelar rollen av både far och son, av gud och offer. Att just övermodet är centralt märks i texten för övrigt inte bara på Nietzscheanspelningen, utan också på tredje strofens kommentar ”du som tror dig vara / ett barn av en tid av ojämförliga / triumfer / eller ojämförliga katastrofer”. Denna hybris med dess efterföljande katastrof får ytterligare relief genom den möjliga allusionen på Kassandras olycksprofetia i Aischylos’ Agamemnon: ”Vår lycka ramlar för en skuggas hot, / och vad vi lidit faller fort i glömska, / *en skrift som plånas ut av fuktig svamp*” (Min kurs.).[66] I Aspenströms dikt får svampen dessutom en kuslig dubbelverkan genom associationen till atomsprängningar, förstärkt av speltermen ”tabula rasa” som antyder lättsinnigheten med vilken livet spelas bort.

Den katastrof som i Aspenströms poesi ofta spelat rollen av en förutsättning för något nytt, och som gör rent hus med allt det gamla, tycks alltså i denna dikt ses enbart negativt. I andra strofen görs det nötta och halvdana denna gång till något positivt genom att det får affektionsvärde och ger trygghet på samma sätt som trasdockan. Här kontrasteras övermodet alltså mot det lilla perspektivets ömhet; en kärleksförklaring som genom syftningen på Jerusalems förstörelse får en smärtsam intensitet. När det storslagna förmänskligas krymper stjärnhimlen till samma dimension som en älskad slokhatt, jordens ängar till ett par ingångna tofflor och insjöarnas bild av solen och månen smeks som gamla slantar med minnesvärda årtal: allt blir invant och kroppsnära. När även den självförhärligande män-

niskan fått rätta proportioner och blivit ett barn med trasdockan som tröst – kanske en bild för den döde guden – har katastrofperspektivets storslagenhet bokstavligen förbytts i en ”liten bild”. Om detta inte kan sägas vara en idyll så är det ändå en förmänskligad bild av något nära, vilket som så ofta hos Aspenström får sin lyskraft genom det bakomliggande hotet.

60- och 70-talet samt en summering

Arken, Skuggorna och Det eviga behandlar alltså på olika sätt något som har stor betydelse för Aspenströms 40- och 50-talsdiktning: katastrofen som *förutsättning* för något motsatt, till exempel utopin, eller som *reaktion* mot något motsatt, till exempel idyllen, eller som en hotfull *motbild* vilken framhäver det lilla, ömtåliga och nära. I samtliga fall betingar de ljusa och mörka motiven varandra på ett sätt som visar att de kan vara del i en dialog, både inom författaren och med samtiden. I det senare fallet tycks världsläget lika mycket kunna framkalla en motbild som en avbild, vilket man kan se av en artikel 1959, där Aspenström polemiserar mot Heidenstams glorifiering av faran:

> Vad vi nu ber om, medan atomaskans osynliga julesnö faller över oss, [- - -], vad vi ber om nu det är snarare att få behålla en smula av livets egen varma och rika händelselöshet. Vi ber om ett skyddsräcke mot bråddjupet. Det är lammet som nu behöver hållas i trim, inte lejonet.[67]

Ett annat exempel finner man i prosaboken Sommar (1968) under rubriken Solrosorna i mörkret eller Botas ångest av en grön natur? Författaren berättar, hur han ångestriden och sömnlös målar sig hypnotiska pastoraler som skall lugna sinnet:

> Bilderna bör vara elementära, stillnade eller med ringa rörelse i, enfaldiga, i tanken fattiga, så att hjärnmaskineriet inte startar, gärna sommartavlor med gräs och trädkronor på eller mättade vattenytor som i klassisk kinesisk poesi. (s 92)

Men händelselösheten framstår snart som olustig, och inte heller de stillnade bilderna i Sommar är oproblematiska. I författarens medvetande förvandlas de snart till sin motsats. I den första bilden, en morgonstämning i skärgården, lyssnar det bekymmerslösa båtfolket bara på smeksam musik på transistorn, inte på nyhetssändningarnas krig, hungersnöd, dråp och olyckshändelser:

> Verkligheten slutar vid havsbandet. Tidens gång gnager dem inte, de lever i en evig sommar. Oberördheten retar mig, jag skickar fram en kall vindpust som en påminnelse om hösten, de ryser till och sveper badkapporna tätare omkring sig, stunden efter är det glömt. (s 88f)

I denna idyll är världen alltså oföränderlig, men inte för författaren som tänker den. Båtfolkets fiskelycka ger han allt större proportioner, karlarna rensar fisk så att blodet färgar stranden röd, och barnen leker med små röda klumpar bland renset som inte upphör att pulsera hur de än trampas på:

> Jag ser de lyckliga sommarbarnen dansa runt och slå med käpparna som var det en gräsbrand de höll på att släcka. Jag ingår själv i skaran av plågoandar, samtidigt är det mina egna inälvor som trasas sönder och blodar ner klippan. Tvångstankar. Andningsbesvär. (s 91)

Nästa bild urartar på samma sätt; ett barnsligt snöbollskrig blir flygande stenar och sågklingor, och även den tredje bilden, en stjärnklar kväll, slår tillbaka: ''Oenig med mig själv har jag råkat på kant med världsrymden, som sänder ner mardröm på mardröm'' (s 95).

Samtliga de stillbilder som skulle lugna den sömnlöse förvandlas alltså i hans tankar till en våldsam förändring, kopplad till förintelse. En direkt parallell till detta finns för övrigt i pjäsen Trappan (Teater II, 1963, s 67ff), där den så kallade Rädd söker ''komma på andra tankar'' genom en fridfull film med svanar och betande lamm. Även här förvandlas pastoralen, nu genom att ett vidunder höjer sig ur det stilla vattnet som plötsligt börjar koka och svalla, och slukar svanarna.

Vad som framgår är, hur lätt de frammanade synerna för-

vandlas av det undermedvetna, så att de endera färgas av författarens inneboende skräck eller också framkallar en reaktion. Betecknande är en kommentar 1964, där Aspenström påpekar att han skulle ''vilja skriva enbart ljusa dikter, om inte vita, så grönskande, utopiska, uppåtstigande''. Att så inte blivit fallet förklaras med att diktandet inte är en viljeakt, ''man måste vara uppriktig mot sin känsla'' (66 dikter, s 9).

Redan av Aspenströms upprepade självkritik och försök till omorientering framgår dock, hur denna känsla har motarbetats. I dikten Floden (Inre, 1969) förses katastrofvisionen exempelvis med en nästan urskuldande kommentar:

> Det är inte jag som upprepar mig,
> det är synen som upprepar sig:
> klippor översållade av människor
> som väntar på att ett stort vatten
> skall utplåna våra små öknar.

Det förefaller också som om undergångstanken under 60- och 70-talet ofta förbinds med tidsmedvetandet på samma sätt som i Snölegends politiska satirer, och att Aspenström nu gärna anknyter till de aktuella händelser eller resonemang som motiverar mörksynen. En dikt 1972 inleds med ett citat av Gösta Ehrensvärd och avslutas med en satirisk kommentar till undergångstankens estetik, ''Atlantis går alltid hem!'' (Skönheten fulländas ofta av en nattkorv, Under tiden). En annan från 1980 hänvisar på motsvarande sätt till ''framtidsforskarnas'' profetior, och kommenterar: ''Min svärta har med orätt kallats pessimism'' (Framtid, mammut, barn med kråka och jag själv, ur Tidigt en morgon sent på jorden). Tonen blir på detta sätt mer saklig, men kanske också mindre dramatisk än i 50-talets dikter om förebud och onda aningar. ''Förr kände, / nu vet man'', heter det betecknande nog i en dikt från 1972 (Hastiga besök, Under tiden).

Eftersom denna tidiga mörkerkänsla tycks spegla även en mer konstnärlig problematik, kan det vara av intresse att avslutningsvis stanna vid den. En av Aspenströms pjäsfigurer heter Skräcken, därför att han specialiserat sig på skräckhistorier (Huset, Teater III, 1966). Skräcken är hans ''kapital'', och för att hålla den vid liv omger han sig med uppstoppade rovfåglar:

"Somliga dricker sprit, andra preparerar sig med meskalin [- - -]. Det här är min metod" (s 51). Att denna gestalt har många litterära paralleller, alltifrån Hjalmar Bergmans Clownen Jac till Lars Forssells Narren, är Aspenström väl medveten om, som man förstår av tidigare uttalanden. "Det finns en typ av skapande människor som ständigt håller undergångstanken aktuell för att på så sätt stegra livet och få daglig hjälp att försona sig med världen och älska tingen. De måste uppehålla sig i en mellanzon, på strandlinjen mellan eld och skugga", skriver han 1955 om Stig Dagerman.[68] På liknande sätt kunde Strindbergs inferno vara framtvingat av "den hemligt verksamma, sataniska diktardriften", påpekar Aspenström 1956, så att "han innerst begärde dessa katastrofer för att få skriva om dem, att de skänkte honom just de högspänningsströmmar han var i behov av".[69] Ytterligare ett exempel finner han 1968 i Tove Jansons "katastrofglädje", "hennes förtjusta, nära nog njutningslystna beskrivning av smygande hot och annalkande faror, en smak för det olycksbådande som måste ha något att skaffa med en avsmak för det lyckliga och lugna".[70] Att det inte är någon entydig avsmak är Aspenström dock medveten om: Muminvärldens gestalter

> rör sig i magnetfältet mellan den stora trivsamheten och det stora hotet. Där vid den låt oss säga varma polen hittar vi [- - -] det mysiga, hemtrevliga, instängda livet tillsammans med andra, kretsen kring kvällslampan, [- - -] där befinner sig önskan att allt skall förbli som det är. Vid den kalla polen ruvar ödsligheten och ödet, det hemlighetsfulla mörkret, den patetiska ensamheten, den otämjda naturen, katastroferna står redo, syndafloden väntar på sin chans att få [- - -] göra *rent hus* [- - -], den som har mani på sådant kan utan svårighet läsa in en förstucken längtan efter en revolution, fast den inte uttrycker sig i politiska termer utan snarare är inspirerad av Noa än av Marx.

Bättre kan den tematiska spänningen mellan idyll och katastrof inte uttryckas. Även ambivalensen vidrörs i sammanhanget. Med kärlek följer, som Aspenström skriver, bundenhet, "den som är fäst vid någon eller något är samtidigt i viss mening fast". Det är typiskt att Tove Jansons mest traditionsbundna figur känner sig befriad när katastrofen slutligen lyft bort alla

hennes nedärvda ägodelar, påpekar han. Detta kan också gälla barn, som vill leva i både trygghet och äventyr, men på grund av sin litenhet är maktlösa. ”De tar skadan igen i sin fantasi, som inte väjer ens för dödsönskningar mot dem som står hindrande i vägen. Samtidigt skräms de av sina egna farliga tankar, de skuldbelägger dem. [- - -]” På detta sätt kan katastroftemat alltså uppstå, menar Aspenström.

Kanske finns i dessa inkännande skildringar av en författares dragning till skräcken också en självdeklaration. Huvudtanken är nästan densamma: katastroferna kan ge författaren de ”högspänningsströmmar” han behöver; han ”måste uppehålla sig i en mellanzon, på strandlinjen mellan eld och skugga” eller i ”magnetfältet” mellan trygghetens och hotets skilda poler. Hotet kan ”stegra livet”, medan katastroferna kan skapa förutsättningar för frihet och det liv som inte besudlats av det förgångnas halvheter.

Detta återspeglar den nyskapande människans dubbla behov av gränssprängning *och* tradition. Carl Fehrman påpekar i sin studie över ämnet, att de stora förnyarna ofta har ”ett inre upplevt spänningsfält, där destruktiva krafter hålls i balans av eller kämpar om herraväldet med de kreativa krafterna”. Härmed blir den banbrytande konstnären inte bara en förnyare, skriver Fehrman, utan också en förstörare, ibland även en självförstörare.[71]

Vad särskilt poesin beträffar kan skräcken och katastrofen även medföra en egen stil. Här avser jag inte de politiska satirernas kyliga ton och tidsanknutna allusioner, utan de mer visionära undergångsdikterna, till exempel Snölegends mittdikt och katastrofvisionen i Hundarnas Venedigsvit. Då det gäller något framtida kan språket få en profetisk anknytning, och då det gäller en våldsam förändring med stora kontraster blir språket gärna dramatiskt, fyllt av utrop och rörelseverb. Man skulle nästan kunna se de här aktuella dikterna som starkt komprimerade tidsvisioner där döden – en lika självklar som viktig följd av tidens gång – gör sig häftigt påmind. Symboliken anknyter till det vilda eller okontrollerade som tycks både hotande och lockande, och denna ambivalens bidrar till dikternas högspänning. Denna dynamiska stil kan någon gång rentav ha styrt innehållet, så att undergångstematiken blivit en följd av den i

stället för tvärtom. Själv hävdar Aspenström 1949, att det inte bara är ett förändrat innehåll som kan kräva en förändrad form; det är också så att "förskjutningar i formviljan på liknande sätt kan kräva en förskjutning i innehållet och i viss mån bestämma diktverkets allmänna tendens".[72] Tanken illustreras av hans egen poesi: där hundsymbolen tycks stå för både orden och det vilda, till exempel i Frestelsen (Hundarna), är det de som är starkast och som besegrar poeten. Det skulle också kunna förklara något av det tematiska samspelet i Hundarna mellan undergångsvision och estetisk reaktion mot det tidlösa, bleka och söta. I skildringen av idyllen är perspektivet närmast omvänt, det vill säga begränsat och knutet till nuet eller minnet, aldrig till framtiden. Ofta har symboliken en vardaglig förankring, där interiören eller det inhägnade betonas, och eftersom tiden här har stannat finns ingen förändring; vad som ges är snarast en bild av rummet, vilket definitionsmässigt är begränsat och odynamiskt. Ett exempel utan polemisk udd är här Denna soltöckniga dag i Skriket och tystnaden.

Att kombinera dessa gestaltningsprinciper i samma dikt är givetvis nästan omöjligt. Typiskt är, att den enda syndaflodsdikt som hos Aspenström har ett idylliskt anslag låter vattnet frysa till is, en aspenströmsk bild för det statiska. Jag tänker på dikten Noak (Trappan, 1964), som ursprungligen baserats på ett barnboksfragment.[73] I denna dikt, där den milda duvan har en huvudroll och där lammet är det enda djur som i övrigt nämns, är tonen sagoaktig, naiv och humoristisk. Perspektivet är närbildens – dikten börjar med orden "Ser du" – och formen är bunden – detta är en av Aspenströms få rimmade dikter. Dikten är ett försök till en i grunden omöjlig syntes av de mörka och ljusa polerna hos den tudelade människan, som ständigt tvingas pendla mellan diametralt olika motiv för att tillgodose de skilda sidorna hos både poesin och sig själv. I Motsägelser kommenteras hennes belägenhet med orden:

> Hennes situation är svårare än den odelades, det kan man säga. Vad hon åstadkom i sitt naiva tillstånd känner hon sig främmande inför i sitt rationella tillstånd och tvärtom, vad hon skrev i vildsinthet skrämmer henne i hennes fromsinthet, mörkret vill inte alltid erkänna släktskapet med ljuset eller ljuset med mörkret; dock måste hon vidgå dessa skiftande vittnesbörd om sig själv, hennes molekylära formel är just denna. (s 129)

V Motsägelsen: tema, formprincip och hållning

Motsägelsen som tema

Vad som hittills behandlats, i kapitel I–IV, är en ambivalens knuten till olika tematiska motsatspar. Det är nu dags att summera: att granska motsägelsen som tema, som gestaltningsprincip och som livshållning eller livsåskådning.

Den poetiskt gestaltade motsägelsen har en skiftande bakgrund. Hos romantikens poeter hör den samman med en förkärlek för det antitetiska, med inre brytningar och med en vilja till gränsöverskridning. Avgörande hos modernismens poeter är förskjutningen mot en mer expressiv verklighetsåtergivning, som kan färga poesin med både ambivalensens och drömmens motsägande bilder.[1] Till detta kommer yttre faktorer som i den svenska "40-talismen", där motsägelsen har en framträdande plats. I det otryckta förordet till mannen utan väg nämner Lindegren "den motsägelsernas oförmedlade mångstämmighet, som blivit ett av vår tids utmärkande drag, och som här känslomässigt omsatts i en symbolernas dialektik".[2] På ett liknande programmatiskt sätt beskriver Vennberg 1944 Kafka: hans konst är en "dialektisk lyrik, sprungen ur motsägelse, närd av en oändlig ambivalens".[3] Ordet dialektik är dock missvisande i båda fallen, och har troligen automatiskt följt ordet motsägelse. Någon utveckling mot syntes är det inte frågan om, utan mer den mångstämmighet och den ambivalens som också nämns. Här sammanblandar Lindegren och Vennberg alltså olika betydelser hos ordet motsägelse: å ena sidan en brist på konsekvens, vilket motsvarar det splittrade och mångstämmiga de nämner, och å andra sidan en gensägelse, vilket hos dem förknippas med dialektik och ambivalens. Till en del kan betoningen av motsägelsen och mångstämmigheten ses som en protest, riktad mot 30-talets helhetsförkunnelser. I en artikel 1946

nämner Lindegren som en förutsättning den kritiska uppsalafilosofin, "som påvisat motsägelserna i både den kantska filosofin och i den hegelianska dialektiken".[4] Paradoxalt nog tycks dessa och andra läror samtidigt ha bidragit till hans teori om motsägelsen, då denna även knyts till psykoanalysen och den marxistiska dialektiken "som skärpt den poetiska tendensen att tänka i motsatser och påverkat bildspråket i antitetisk riktning". På annat ställe framhåller han spänningen i "den moderna naturvetenskapliga världsbilden" – troligen avses här den nya fysiken med relativitetsteorin – och till detta lägger Lindegrens uttolkare K.G. Wall världsläget som "skärpt alla motsatser".[5] Formellt har också surrealismen och Eliots metod en viktig del i "40-talismens" gestaltning av motsägelsen, liksom de stilbrytningar som kan föra tanken till expressionismen.[6]

Allt detta bidrar alltså till den "motsats- eller diskrepantospoesi" som fick sitt stora genombrott under 40-talet. Termen är myntad av Walter Dickson, som i början av 50-talet fann denna poesi lika tidstypisk som de nya kortfilmsjournalerna med sina nervösa och motsägande bildströmmar.[7] I Harry Martinson såg han "en sista utpost för en harmonisk världsåskådning, där livskänslan ännu är hel", medan "Gunnar Ekelöf intonerar modernismens splittrade och urblåsta känsla inför en disharmonisk tillvaro".[8]

Även om motsägelsen hos Aspenström mycket tidigt tog sig skilda uttryck, och även om den förblivit hans kännetecken, bör man alltså se den mot bakgrund av det litterära sammanhanget. Också hos honom tycks "motsägelsernas oförmedlade mångstämmighet" kunna ses som både dualism och splittring, och också hos honom tycks den röra både jagets och livets brist på enhetlighet. 1940, i dikten Självförnekare, talas om hur allt synes "skilt och kluvet" för den unga generationen, och detta går igen i dikten Spanska sjukan (Förberedelse, 1943), som nämner den "mosaik av läror" de unga har att ta ställning till. Möjligen kan det persongalleri som illustrerar generationens splittring som nämnts spegla också poetens inre, alltså på samma sätt som de skilda poetporträtten i Litania (1952) och Hundarna (1954) kan tolkas som olika sidor hos samma person.

Det är inte osannolikt att Aspenström i Spanska sjukan förknippat denna mångstämmighet inom jaget med livets ”mosaik av läror”. I essän Zebran och den amoraliska människan 1946 sammanförs uttryckligen ”splittringen i livets egna villkor” med ”det söndersprängda jaget”, och en liknande förbindelse görs samma år i dikten I skog som faller (Skriket och tystnaden).[9]

Också i Snölegend (1949) gestaltas jagets och livets brist på enhetlighet. I en tidig version av Skådespelarens rum illustrerar en strof jagets till synes oförenliga sidor:[10]

Att därför sova inte vara till
att inte längre bära dessa masker
(På förmiddagen tid för dramats glädje
strax efter lunchen plats för sorgen.
Hat eller kärlek resten utav dagen
och munnens gyckel pannans fromhet
benens redlöshet.)

På motsvarande sätt visas livets brist på enhet och överensstämmelse: i dikten Världarnas morgon ses skaparen planlöst slänga världens beståndsdelar omkring sig innan han helt drar sig undan.

I Snölegend framkommer emellertid också ett försök till en mer bejakande attityd inför livets motsägelser, ett försök som visar sig svårt. Det sker i dikten Lyft mig in i det svartvita spelet:

Jag vill rida på de vita hästarna
likaväl som på de svarta.

Utan motsägelse skall jag lyssna till
dagens och nattens sändebud,

bestiga de fyra tornen och se ut över fälten
där de stridande redan samlats.

Jag önskar även närvara vid spelets upplösning,
i den segrande konungens seger

liksom i den flyende konungens flykt
genom nederlag och spärrade zoner.

Lyft mig in i det svartvita spelet.
Låt mig ropa de levandes rop.

Sammankopplingen mellan schack och motsägelse har Aspenström gjort på flera ställen. I en artikel 1947 sammanställde han schackspelarens mentalitet med "skeptikerns leende insikt om sina egna motsägelser", vilket för övrigt var första gången han använde ordet motsägelser.[11] Denna sammanställning görs åter i en 60-talsartikel, där han anser det "troligt att sinnet för schack och andra jämförliga spel på något sätt röjer sig i en diktares verk".[12] I ett brev 1978 preciserar han hur detta visar sig: schackspelaren måste ständigt leva sig in i motståndarens synvinkel, vilket kan "övergå i ett nästan opersonligt betraktande av den faktiska ställningen, fronten".[13]

I den citerade dikten är konflikten mellan spelarens engagemang och betraktarens distans mycket framträdande. Den kan utläsas av glidningarna mellan det aktiva och det passiva, mellan andra strofens beslutsamma "skall" och formuleringar som "Jag vill", "Jag önskar" och slutligen det nästan förlamade "Lyft mig in" och "Låt mig ropa". Det är karakteristiskt att de mer passiva formuleringarna gäller önskan om aktivt deltagande och närvaro, medan verbformen "skall" gäller något mer oengagerat, lyssnandet och överblicken. Attitydförskjutningen inträder redan mellan första strofens önskan om engagemang och andra strofens strävan efter ett opartiskt lyssnande till båda sidor. Med den tredje strofen har denna tvåsidighet övergått i överblickens avstånd: händelserna ses ovanifrån, och från de fyra tornens skilda perspektiv. Poetens första önskan – den om ett dubbelt deltagande – rymmer alltså en motsägelse, eftersom engagemang också innebär ett val. Dagens och nattens sändebud kan exempelvis tala intellektets respektive mystikens språk, och de utpekar då skilda vägar.

Denna bön om ett tvåsidigt engagemang kan emellertid ses också som ett utslag av allkänsla, det vill säga som en vilja att inte utesluta någon sida av verkligheten. För en sådan tolkning talar tvetydigheten i den "motsägelse" som nämns i andra stro-

fen: satsen kan innebära dels en önskan att inte säga emot utan att bejaka eller engageras, dels en önskan om överensstämmelse eller entydighet hos de båda sidorna. Tre år tidigare, i Zebran och den amoraliska människan, hade Aspenström nämnt att ett val mellan kontrasterande sidor inte var någon lösning på motsägelsens tillstånd, och han hade mot ”det söndersprängda jaget” ställt Platons liknelse med de mytiska androgynernas fulländade klotform. Det är karakteristiskt att det svartvita mönstret på ett lika organiskt sätt tillhör både zebran och schackspelet, och alltså utesluter såväl ett val mellan någon av färgerna som en dialektisk utveckling mot syntesen. Vad som söks är i stället en helhetskänsla som spänner över kontrasterna. Problemet är, att denna alltomfattande överblick i sin tur utesluter engagemang och partitagande; en konflikt snarlik den mellan det universella och nära som diskuterats i kapitel III.

Det är inte omöjligt att, som Håkan Attius gör, sätta dikten i visst samband med tredje ståndpunktsdebatten.[14] Som tidigare nämnts tycks motsägelsetematikens innebörd ungefär samtidigt med denna debatt ha förskjutits från splittring till den tvåsidighet som också förknippas med objektivitet. Det innebär emellertid inte, att motsägelsen i dikten skall knytas till det politiska skeendet. Problematiken är uppenbart mer existentiell än politisk och motsägelsen är mer ett dilemma än ett program. Det är också tveksamt att sätta den i samband med en förenande tredje attityd, vilket Attius gör, då diktens konflikt förblir olöst.

Misstaget att restlöst förbinda motsägelsen med den hegelianska dialektiken ligger dock nära till hands, som framgått av Lindegrens och Vennbergs uttalanden, och denna förblandning kan ha förstärkts i samband med tredje ståndpunktens namn. Sven Alfons angrep 1952, i sin recension av Litania (Expr. 20/3), vad han kallade ”ett mer eller mindre förstucket hegelianskt politiserande” hos Aspenström, som han uppenbarligen knöt till tredje ståndpunktsdebatten under denna tid. Det är svårt att finna något stöd för detta i boken. Dikten Tidvis, som Alfons nämnde i sammanhanget, talar visserligen för växlingen som ett medel att lösa ett statiskt tillstånd, men i denna växling kan ingen syntes spåras. Ett parti lyder: ”Någon måste kunna stiga, någon sjunka, / tidvis vara eld och tidvis glömska, / i oupphörlig växling och förbidan”. Den filosofi som dikten gestaltar

tycks alltså mindre spegla en hegeliansk dialektik än ett motsatsspel av det slag Herakleitos beskrivit; för övrigt en utgångspunkt hos Hegel.[15] För Herakleitos är livets och själslivets växlingar lika nödvändiga som kärlekens spel mellan skilda kontrahenter, men innebär inte som för Hegel en process mot en förvandling: allt tillhör i grunden en gränslös helhet, *logos*. En liknande uppfattning förefaller Aspenström att ha. Redan hans syn på tiden som en fiktion tycks omöjliggöra en dialektisk utveckling hos de kontrasterande sidorna. Det är också talande att han som många "40-talister" förbinder ordet motsägelse med en brist på harmoni eller överensstämmelse, alltså det som ofta uttrycks som splittring eller mångfald, och som kan ses mot en fond av sviken enhetslängtan. Genom att helheten ses som en motpol till motsatsernas spel använder för övrigt både Herakleitos och Aspenström ofta begrepp som motsägelse, motsats, klyvning, polaritet och spänning synonymt.

Denna syn på motsägelsen som ett mönster eller en klyvnad inom samma helhet är tydlig också i Aspenströms metaforer. Förutom zebrans och schackspelets svartvita mönster gestaltas motsägelsen i bilden av floden mellan sina två stränder.[16] I Snölegend skymtade "minnet av den alltid andra stranden" (Jag väntar ännu på min ankomst),[17] och i prosaboken Förebud (1953) har bilden av flodens två stränder fått en huvudroll. Det är på floden fiendskapen i berättelsen får sin upprinnelse, och det är den som bildar gräns mellan stadens fiendeläger. Endast den lilla djurparksön mitt i floden och de älskande, som skiljts av floden, står betecknande nog utanför gränsdragningen. Även i denna metafor tillhör därmed de båda sidorna samma helhet – de betingar varandra – och det är för den opartiske omöjligt att utnämna någon till den rätta.

Det kan alltså vara riskabelt både att se motsägelsen som en dialektisk process mot ett högre tredje och att se den som en avspegling av en politisk tredje ståndpunkt, det vill säga som ett program. Ser man i stället motsägelsen som poetens lyhördhet för skilda sidor hos sig själv och hos andra inser man lätt, att den kan vara både en plåga och en tillgång. En negativ grundton är till exempel uppenbar i dikten Skådespelarens rum (1949), där jagets olika sidor gestaltas, och i anteckningsboken från 1951, där lyhördheten inför skilda ståndpunkter kommen-

teras med en suck: ”att ju längre man lyssnar, ju mer rätt förefaller båda parter att ha”. En mer positiv och beslutsam attityd röjer en annan formulering i samma anteckningsbok: ”Varför dessa samvetskval över motsägelser? Förverkliga motsägelserna! Mångfald i stället för rätlinjighet!” Poetiskt speglas denna inställning i dikten Snigeln (Hundarna, 1954), där poeten ”är på resa från den ena otron / till den andra” på samma sätt som snigeln är på väg mellan sina ”värdshus”. Varken den positiva eller den negativa inställningen är alltså förhärskande. Mest rättvisande är kanske därför den ambivalenta hållning som visas i ett odaterat brev till Lars Ahlin 1953, under Hundarnas tillkomst. Här nämner Aspenström som något avundsvärt landdjurens hålor ”som de kan vara trofasta eller trolösa mot”, och som en kontrast till maneternas allmänna hemlöshet: ”de äger inga hålor att vara trogna eller otrogna mot”. Senare i brevet heter det också:

> Är det bara romantiskt snack det där om en lidelse och en stark röst som skall höras över all villervallan: dessa känslor och viljor och minnen och begär som strömmar genom oss dagen i ända? En befallning som sammanbinder alla våra stämningar?

Ett centrum och en blickpunkt ges enbart genom dikten, menar han, den blir ett ”sätt att för en stund hålla fast den hala fisken”. Helt entydig är ändå inte denna längtan efter enhet och centrum, då han kommenterar: ”I själva verket måste jag väl föredra detta landskap av flyende stämningar, eftersom jag stannar därinne”.

Det kan finnas starka skäl för en poet att stanna i ett ”landskap av flyende stämningar” och att ställa sig lyssnande inför skilda röster. Han kan liksom Eliots Tiresias i Det öde landet förnimma och förmedla en allkänsla, som i sig rymmer till synes motsägande delar. Sannolikt har Aspenström under 50-talet blivit alltmer medveten om denna verkan av det han kallar en motsägelse i jaget. I anteckningsboken från 1951, nära ett tidningsurklipp daterat 1957, skriver han:

> Inte jagets trimning, inte jagets särart, utan en försjunkenhet i det som inte är jag, inte en 'personlig utvecklingsgång' av det slag

> till exempel västerländska folkbildare och litteraturhistoriker är så förtjusta i, utan en rörelse mot det opersonliga, tingens och tillståndens värld.

Formuleringen går igen i barndomsskildringen Bäcken 1958, där författaren säger sig ha varit ”ett ingenting som genomfors av stämningar, kökets, skogens, regnets, moderns, kattens, dödens och den soldallrande gungbrädans stämning” (s 86). Det är en känsla som ligger nära mystikerns förnimmelse av en allomfattande, oändlig enhet, där själen är frigjord från sitt eget jag. Aspenströms formulering låter sig till exempel väl sammanställas med buddistens syn på frälsningen som en utplåning av den mänskliga personligheten. Buddha förkastade liksom Herakleitos uppfattningen om själen som ett enhetligt väsen, och såg i jaget en ständig växling av olika tillstånd, förnimmelser och föreställningar.[18] Eftersom Aspenström i viktiga frågor står nära dessa båda, kan de alltså ha positivt förstärkt hans syn på jaget som ett skiftande väsen.

Men Aspenström intar i citatet också en för gestaltaren gynnsam hållning, en beredvillighet att inifrån se skilda attityder och stämningar. Typisk för denna inställning är en artikel 1955, där han ser ”väsentliga likheter” mellan författaren och skådespelaren.[19] Även poesin är, menar han där, ”en kontrollerad personlighetsklyvning” i släkt med skådespelarens, ”en sorts rollframställning – på en inre scen, en prövning och ett utforskande av attityder och stämningar, ett framlyssnande och en förmedling av röster, ett uppgående i ett motiv”. Artikeln, som senare ingick i Motsägelser 1961, rymmer också en passage om diktarens omarbetningar: han

> införlivar dikten med sin värld men samtidigt ställer (han) den på avstånd, skänker den egenliv. Brecht ger sina skådespelare rådet att under repetitionerna byta roller med sina motspelare, 'så att figurerna får vad de behöver av varandra'. *I all levande dikt medverkar på det sättet motspelarnas röster.* (s 91, min kurs.)

Bilden av skådespelarens många jag, som i Skådespelarens rum 1949 lade tonvikten vid det falska, ytliga och växlande, har alltså under 50-talet fått en mer positiv färgning. Detsamma gäller motsägelsen som sådan, som 1961 gestaltas i både dra-

matiken, i poesin och i den nämnda essäboken Motsägelser. I den senare accepteras till synes vad som kallas sinnets tvåfald, tungans klyvnad eller hjärtats skilda kamrar (ss 61, 128):

> Hjärtat har flera rum, i den ena kammaren kan råda sträng moral, i den andra rena lösaktigheten; en person kan vara en träskalle i vissa stycken, i andra visa yppig fantasi; den högra handen kan hjärtligt och uppriktigt sträcka sig mot en människa samtidigt som den vänstra folkskyggt eller fientligt gömmer sig bakom ryggen; *sådana motsatser hör människan till, ibland sammankopplade, beroende av och uppehållande varandra* [- - -].

Det är inte bara attityden som här har förändrats; bildspråket har också förskjutits från splittring i riktning mot en dialog och mot kompletterande sidor. Förskjutningen framgår väl av följande avsnitt, där motsägelsen i samband med det ofullkomliga ter sig som en splittring, för att därefter få en nästan programmatisk polarisering:

> Inte så att vi skulle behöva anstränga oss för att leva i motsägelser, vi haltar, lever krokigt och splittrat. Det kan emellertid inte vara oviktigt om våra motsägelser har sin grund enbart i oförmåga och lättja eller om de är ett uttryck för *en övertygelse, att livet är hopfogat av motsatser och sant kan upplevas och beskrivas blott i motsatser.* Fraser som 'att finna sig själv' eller 'att vara trogen sig själv' får inte tolkas så, att det i varje människa skulle finnas nedlagt en formel som det gäller att lista ut. *'Jaget' bör man inte föreställa sig som någon sorts centrumanläggning utan snarare som ett magnetfält, alltså något som förutsätter två poler.* (s 116, mina kurs.)

Här uttrycks både motsägelsens filosofi, alltså övertygelsen att livet är sammansatt av motsatser, och motsägelsens psykologi, synen på jaget som en rörelse mellan skilda poler. Den yttre dualismen och den inre saknar inte samband, som en annan passage visar:

> Vem garanterar att världen inte är kluven uppifrån och ned och att vi inte, i strid mot både evangelierna och mot logikens krav, *måste tjäna två herrar?* Dock hoppas jag att summan stämmer och att motsägelsen är skenbar. (s 75, min kurs.)

I det sista tillägget ses emellertid, att motsägelsen som filosofi och som psykologisk formel fortfarande balanseras av en motsatt önskan om enhet. Att leva enbart i motsägelser är svårt, erkänner han:

> Förmår vi leva i medvetna motsägelser? Det tycks inte så. *Att för en längre tid underordna oss ett enda och högre syfte orkar vi inte, åtrån efter det motsatta bringar oss förr eller senare på fall.* Munken kan stänga inne sin kropp i en cell men inte stänga ute sina anfäktelser, även sedan själen blivit luttrad fortsätter drömmarna med sina nattliga varietébesök. *Å andra sidan uthärdar vi inte att stanna i motsägelsens tillstånd för någon längre tid, paniken griper oss. Vi kan inte avstå från tanken på eller drömmen om en riktning, en regel, en regelbundenhet.* Fotografiet av den schizofrena spindelns tilltrasslade nät; ingen av de teckningar av sinnessjuka människor jag sett har utstrålat en sådan ödslighet, hos de senare igenkänner vi vissa verklighetsfragment, en viss modellerande vilja, hos spindelnätet var upplösningen, oregelbundenheten så total att ögat, inställt på att överallt leta efter mönster, knappt uthärdade. (s 116 f, mina kurs.)

Återigen förknippas motsägelsen negativt med en brist på riktning eller regelbundenhet; ett kaotiskt och splittrat tillstånd. Likaså förbinds den positivt med "åtrån efter det motsatta", det vill säga en polaritet eller kompletterande sidor. Denna polaritet sammankopplas också med en motvilja att "underordna" sig ett enda syfte, alltså en protest eller en lust att säga emot. Det tycks främst vara genom denna polaritetens attraktion och repulsion som författarskapets förändringar sker.

Motsägelsen som gestaltningsprincip

Samma år som Motsägelser (1961) utkom diktsamlingen Om dagen om natten, där motsägelsetematiken får sin poetiska kulmination. Central är dikten Bondestudentens sista brev:

> Motsägelser, ett tyglat tumult,
> bättre fann jag inte världen.

Ganglier, groddar, utlöpare,
strävande åt var sitt håll.
Vattnet i vattentornen sjunker
genom små sprickor, i små rännilar,
jag kan inte räkna dem.
Lutande vägvisare finns här många,
korsvägar, två tre steg,
strax är man framme vid en ny.
Från mitt fönster ser jag
sockenkyrkorna på slätten,
dessa felkonstruerade,
överkalkade raketer...
Våra lärare motsäger varandra.
Jag fattar det inte, mor!
Mot rikemansbarnen känner jag
ingen avund längre,
guldtränsar botar ej andnöd,
det har jag lärt mig.
Planschen av Guds fattige spelman
har jag likaledes ställt undan.
Till sparvarna i Assisi
vill jag ropa: flyg österut,
flyg ofördröjligen österut,
till limstickorna i Bengalen,
där svår hungersnöd råder.
Den övermätte predikar måttfullhet
för den utmärglade.
Vit man torterar svart man.
Hustrun, som år efter år suttit böjd
över en vagga fylld med tårar,
möter i doktorns väntrum kokotten,
som glad i sin krokodilskinnsväska
bär en styckad människoson.
Sådan är världen, mor!
Gud mal de olyckliga mellan tänderna
som kiselstenar
övande sig i tystnadens vältalighet.
En gång,
i ett annat sekel,
skall de förskingrade samlas.
Åt alla skall skänkas lika.
Förenade av samma åtrå skall vi

om våren i flockar draga norrut,
om hösten söderut.
Solen skall vara vårt ögonmärke,
det skarpa middagsljuset
skall inte längre plåga mig.
Jag anklagar inte er, kära föräldrar.
Jag anklagar inte mina lärare.
Tanken på döden har försinkat
mina studier och fördystrat
mina ferier. Människans liv
är som en lärostund mellan två vågor,
och njuta skall man också.
Det var en professor i Amerika,
Albert Einstein,
honom tänkte jag rådfråga.
Då läste jag i tidningen om hans död.

Diktens tema anges redan med dess första ord, "Motsägelser". Också här tycks innebörden vara dubbel: dels ett kaos, exemplifierat av gangliernas brist på en gemensam riktning, dels en kontrast mellan skilda världar. Dessa kontraster präglar även gestaltningen på flera sätt, både som antiteser eller paradoxer inom dikten – till exempel "ett tyglat tumult" i inledningsraden – och som en gensaga till de texter dikten tycks alludera på. Utan att bryta den naivt undrande tonen, som framhäver frågornas svårighet, illustrerar dessa allusioner därtill lärdomens problem. Ett exempel finns redan i titeln, som uppenbart anspelar på Sten Selanders dikt En bondestudent (1926). Man kan till och med se Aspenströms dikt som ett svar till Selander: medan Selanders student fann tröst i klassiska citat, skär de mot verkligheten hos Aspenström, och där Selanders student funnit trygghet i lärdomen tycks Aspenströms ha förlorat sin trygghet just genom den ökade kunskapen om verkligheten. Det är två generationers livssyn som kolliderar, skilda av en krympande världsbilds oförmedlade kontraster, av mellankrigstidens motsägande ideologier och av existentialismens krav på den enskildes val.

Den ideologiska bakgrunden är alltså delvis densamma som till 40-talets poesi, men med en vidare utblick – passagen om Bengalen förebådar 60-talets vaknande känsla för tredje värl-

den. Ändå har diktens gestaltning av existentiella problem och motsägelser en påtaglig konkretion och enhetlighet, som skarpt avviker från ”40-talismens” abstrakta och ”sönderssprängda” form. Det visar, att Aspenströms känsla för åskådligheten gör sig gällande även när temat är motsägelsen, tvärt emot Lindegrens åsikt att ett disharmoniskt innehåll också fordrar en disharmonisk form.[20] I detta fall ligger förklaringen till stor del i, att allt är tolkat ur ett samlande perspektiv, bondestudentens. Med jämna mellanrum kommer hans sammanbindande kommentarer, ”bättre fann jag inte världen”, ”jag kan inte räkna dem”, ”Jag fattar det inte, mor!”, ”det har jag lärt mig”. Därigenom blir dikten en rolldikt, som knyts till en röst och ett jag.

Vilken betydelse detta har för åskådligheten framgår redan i början, där de existentiella problemen berörs. De läckande vattentorn som tycks symbolisera sanningens bristfälliga och undanglidande natur omnämns i bestämd form, och de karakteristiskt lutande vägvisarna, valets klassiska sinnebild, finns ”här”, i den talandes eget landskap. Detsamma gäller kyrkorna, trons emblem – de är inga abstrakta symboler utan just de *socken*kyrkor bondestudenten ser ”på slätten” utanför fönstret. Bilden av kyrkorna konkretiseras ytterligare genom liknelsen med ”felkonstruerade, överkalkade raketer” – vad man ser för sig är de vitkalkade 1800-talskyrkorna. Naturligtvis gäller liknelsen främst den kristna läran, som i bondestudentens ögon tydligen blivit så överkalkad av kompromisser, att den inte längre kan erbjuda några himmelsfärder. I kyrkornas karaktär tycks också ingå en jordisk begränsning, som förankrar dem mer i socknens än i himlens verklighet. Besvikelsen över kyrkans brister kan för övrigt anas redan i sjätte raden, i bondestudentens kommentar till vattentornens många sprickor. Raden travesterar, förefaller det, de berömda inledningsorden i psalm 460, ”Jag kan icke räkna dem alla, / De prov på Guds godhet jag rönt”. Vad bondestudenten tycks sakna är ju just den samlande kraft som religionen kan ge, och det blir därmed möjligt att tolka detta parti i dikten som ett bittert negativ.

En lika konkret och sammanhållen bildvärld används för att gestalta de ideologiska och sociala motsättningarna. Det är inte lärorna utan lärarna som motsäger varandra, och det talas inte om klasskillnader utan om rikemans*barnen*, de som kan återfin-

nas bland eleverna. I detta stycke ges också ett fint exempel på det klassiska *pars pro toto*, helheten sedd genom delen. Det ligger en avsevärd poetisk ekonomi i uttrycket "guldtränsar botar ej andnöd", där en prålig detalj i klädseln står för hela den yttre rikedomen, medan det dubbeltydiga "andnöd" får representera både en andlig nöd och en fysisk, ofta livshotande svaghet. Med detta ges alltså en universell syftning samtidigt som konflikterna förankras i undervisningsmiljön, vilket understryks av bondestudentens kommentarer, "Jag fattar det inte, mor!" och "det har jag lärt mig".

Karakteristiskt är också, att den helige Fransiscus introduceras genom något som tycks vara en skolplansch och därmed naturligt infogas i bilden. Samtidigt för ordet "plansch" tankarna till något glättat, vilket i detta sammanhang också passar in, då Fransiscus' fromma broderskapslära rimmar mycket illa med den verklighet dikten utmålar. Härigenom blir Fransiscusbilden – i skolsalen avsedd som ett föredöme – en verkningsfull kontrast till de efterföljande raderna om världens hungersnöd, orättvisor och mänskliga tragedier.

Inte heller i det stycke som följer, där de mänskliga motsättningarna och paradoxerna formligen hopas, blir exemplen abstrakta. De ordspråksaktigt komprimerade meningarna "Den övermätte predikar måttfullhet för den utmärglade" och "Vit man torterar svart man" flankeras av mer konkreta bilder, dels den av fågelfängarna i det svältdrabbade Bengalen, dels den av barnlöshetens tragedi. Med den sistnämnda bilden blixtrar ett helt människoöde till på några rader. I hustruns böjda gestalt antyds både slitenhet och resignation, och i den tomma vaggan, paradoxalt fylld med de tårar som anger väntans längd och intensitet, finns hennes fåfänga längtan efter att ge omvårdnad symboliserad. Mot detta ställs antitetiskt den glada kokotten med sin abort. I den hallucinatoriskt drivna bilden av det styckade fostret ligger dessutom en dubbel kontrast, då krokodilskinnsväskan kan förknippas med såväl rikedom som krokodiltårar och falskhet. Det intressanta är, att inte heller denna expressiva kollision mellan motsatta attityder och öden bryter framställningens åskådliga karaktär. Kvinnorna möts bokstavligen i läkarens väntrum, och de bildmässiga överdrifterna passar väl in i bondestudentens upprörda framställning med hans

kommentar: "Sådan är världen, mor!"

Närmast som en sammanfattning och en kulmen på denna mörka skildring kommer meningen "Gud mal de olyckliga mellan tänderna / som kiselstenar / övande sig i tystnadens vältalighet". Även här är orden starkt laddade av associationer. Det som främst faller i tankarna är kanske historien om hur Demosthenes med kiselstenar i munnen övade sig i vältalighet. I diktens sammanhang får associationen emellertid en bitter ton, dels genom att människor härigenom degraderas till småstenar, dels genom sammanställningen med paradoxen "tystnadens vältalighet" (också det en klassisk allusion, till Cicero): detta är onekligen ett grymt svar på bondestudentens underförstådda men brännande frågor. Ännu mer skärande är likheten med en annan berömd bild, nämligen Dantes skildring av hur Infernos svåraste brottslingar mals mellan Lucifers käftar. I Aspenströms dikt är det ju inte brottslingar utan oskyldiga som på detta sätt plågas, och det sker inte i Lucifers utan i Guds mun. Samtidigt kan parallellen belysa även andra ställen i dikten. Hos Dante är bilden inte bara en kulmen i infernoskildringen, utan det är också efter den som vändpunkten i vandringen nås, där allt syns omvänt och där en rakt motsatt värld framskymtar. På liknande sätt är det hos Aspenström. Efter diktens skildring av världens mörka, näranog infernaliska tillstånd, vidtar en vision som har beröringspunkter med både Purgatorio, där "Guds fåglar" överallt är närvarande, och Paradiso, där allt präglas av Guds ljus och av en gudomlig gemenskap.

Nu bör Aspenströms dikt inte knytas alltför hårt till just Dante, och jämförelsen mellan texterna är främst illustrativt avsedd. Vad den understryker är kontrasten mellan å ena sidan bilden av en paradoxal och grym värld, hos Aspenström inledd med ordet "Motsägelser", å andra sidan en celest vision av enhet, ljus och gemenskap, hos Aspenström inledd med ordet "En". Beträffande den sistnämnda visionen finns också andra anknytningar inom samma sfär, bland annat Uppenbarelsebokens skildring av en ny himmel och en ny jord, där solens hetta inte skall träffa de olyckliga (7:16), och där "alla fåglar" sammankallas (19:17). Profetian om Guds samling av de förskingrade är överhuvud taget återkommande i Bibeln. I Hesekiel 34:12ff sammankopplas den till exempel med en rättvisevision

liknande den som uttrycks i Aspenströms ord, ”Åt alla skall skänkas lika”. Därtill känns symboliken igen från mystiskt orienterade flyttfågelsdikter av bland andra Stagnelius, Runeberg och Gullberg, där den blir en bild för själens uppbrott mot det okända.

Allt detta bildar resonansbotten i Aspenströms infogade vision. Påfallande är dock, att man ingenstans i denna enhetsdröm finner den ironiska kontrastverkan som präglar allusionerna i diktens förra del. Däremot utgör visionen som sådan en motbild inom dikten. Bilden av människosjälar som flyttfågellikt strävar mot ett gemensamt mål utgör en stark kontrast till den brist på riktning och enhet som dikten inledningsvis nämner. Vidare står denna själiska strävan i motsats till det intellektuella medvetande som skapar både motsägelsens begrepp och ”tanken på döden”, den som nästan antitetiskt följer på diktens vision.

Hur väsentligt dödsmedvetandet är i sammanhanget framgår inte minst av, att det får avsluta dikten. För bondestudenten tycks döden motsäga hela livets strävan och lycka, eller med hans ord både ”studier” och ”ferier”. Genom att detta formuleras två gånger understryks betydelsen: andra gången genom den allvarliga sentensen ”Människans liv / är som en lärostund mellan två vågor”, följd av den oväntat lediga vändningen ”och njuta skall man också”. Här har det klassiska *utile dulci*, föreningen av nytta och nöje, alltså gestaltats i själva språket, som en sammanfattning av vad döden annullerar. Det är karakteristiskt att även njutningen tycks ses som en plikt eller ett lärostycke, vilket åter anknyter till studentens attityd. När döden slutligen rycker bort också de vetenskapliga paradoxernas mästare Albert Einstein, den bondestudenten tänkt rådfråga om problemet, tycks lärdomens tillkortakommanden mot förgängelsen få sin definitiva bekräftelse. Men inte nog med det. I och med detta har bondestudentens sista hopp uppenbarligen ryckts undan. Enligt titeln är detta hans sista brev, möjligen ett avskedsbrev; det är riktat till hans närmaste och det andas en stark besvikelse och förtvivlan. Då dikten slutar med ordet ”död” kan det ange även hans eget slut, en definitiv punkt för brevets frågor.

På ett mycket tydligt sätt visas alltså här de problem som förknippas med begreppet motsägelse, problem som står i signifikativ kontrast till de positivt turnerade formuleringarna i Motsägelser samma år. Men dikten kan också tas som utgångspunkt för ett resonemang om hur motsägelser gestaltas i det poetiska språket.

Dikten är som helhet alltså inte splittrad, vilket är ett typiskt drag i Aspenströms lyrik. Konstruktionen är inte den romantiska estetikens syntes av kontraster – vilken i den extrema modernismen resulterat snarare i en upplösning av verkligheten än i en sammansmältning av motsatserna – utan den speglar mer den klassiska enheten i tid och rum, där det dock ständigt finns utrymme för det oväntade. Detta kan sättas i samband främst med det sceniska draget, där poeten i tur och ordning gestaltar olika attityder. Det är karakteristiskt att Aspenström, när han 1955 jämför författarens och skådespelarens ”rollframställning” och ”uppgående i ett motiv”, anknyter till *mimesis*-begreppets ursprung. Enligt Göran Sörbom stod det från början inte för vad som nu menas med realism, utan innebar ungefär att uppträda som en mim-skådespelare.[21] Vad som ger Aspenströms dikter deras sammanhållna gestaltning är alltså en realism i denna ursprungliga mening: en känsla för rummet, ett inkännande och ett uppgående i ett motiv.

Men om motsägelsen hos honom därmed inte tar sig uttryck i en fragmentarisk gestaltning, undgår den ändå inte att sätta tydliga spår i hans poesi. I Bondestudentens sista brev har motsägelser, motsatser och dubbeltydigheter en mycket framträdande plats. Flertydiga ord, ironier, gensagor mot andra texter, metaforiska strukturer, antiteser, paradoxer och kontraster – allt detta illustrerar hur ingenting får stå oemotsagt, och hur ingenting har en enkel innebörd.

Som ofta påpekats bygger poesin som sådan gärna på kontraster, dubbeltydigheter och motsägelser. Erik Götlind formulerar det så, att motsägelsen poetiskt sett ger en ton av svindel och gunga; den skärper den intensitet varmed vi följer med i dikten, och den medverkar till uppkomsten av ett alldeles unikt tillstånd.[22] Detta gäller även dubbeltydigheten. William Empson har i ett omfattande arbete kartlagt sju olika slag av poetisk tvetydighet, som kan vara värda att referera.[23] De är: 1) mång-

tydiga eller metaforiska strukturer, 2) grammatiska konstruktioner med dubbel syftning, 3) dubbeltydiga ord, som i sig förenar skilda meningar, 4) en komplex men inte direkt motsägande känsla hos poeten själv, 5) poetiska inkonsekvenser eller förbryllande konstruktioner, 6) oförenliga utsagor som upphäver varandra, 7) en inre klyvnad hos författaren själv.

Hos Aspenström finns gott om exempel på dessa tvetydigheter, dock med undantag för de arter som bottnar i en språklig oklarhet: den andra formen, alltså grammatiska konstruktioner med dubbel syftning, och den femte formen, poetiska inkonsekvenser eller förbryllande konstruktioner.

Hur viktiga *metaforiska strukturer* är hos honom visar inte minst snöns, hundarnas och förstadstillvarons tematik under 40- och 50-talet. Här rör sig dikterna på två plan, och syftningen blir därmed både universell och konkret. *Dubbeltydiga ord* möter man också ofta, i Om dagen om natten till exempel i inledningsdikten, där "klockdjuren" dels är ett vetenskapligt namn för de klockformade djuren, dels är en påminnelse om de levandes timliga existens. I en annan dikt ur samlingen används ordet "kolonner" på ett sätt som syftar på både dess militära och arkitektoniska betydelse (Kolonner), och i en tredje dikt, Levnad, syftar ordet "åsikt" på både en mening och en "sikt mot en å". Vanliga är även *oförenliga utsagor* som upphäver varandra, alltså paradoxer. I dikten Skriket (Skriket och tystnaden) ses den orörliga pendeln svänga; i dikten Förebud (Litania) sägs rummet vara förbytt och ändå detsamma, och i samma samling ges ett synbarligen paradoxalt poetporträtt: "Främling och därför förtrogen med allt. / Ingen tillhörig och därför närvarande i oss alla".

Något annorlunda är det med de fjärde och sjunde typerna av tvetydighet, då de berör poetens egen inställning mer än en rent stilistisk komplexitet. Den fjärde typen, *en komplex men inte direkt motsägande känsla hos poeten*, illustreras också den i dikten Skriket, som visar en kombination av stark känsloladdning och förlamning. Ett annat exempel är dikten Ikaros, försenad, ger sig av (Inre), där jordbundenhet och en ikarisk känsla kombineras.

Den sjunde typen, *en inre klyvnad hos poeten*, belyses i Snölegends stora mittdikt: de sovandes självklarhet "på samma gång

lockar och skrämmer" betraktaren, liksom de stora synerna i dikten Frestelsen (Hundarna) både lockar och skrämmer poeten.

Men Aspenströms poesi präglas inte bara av olika slags dubbeltydigheter. En förkärlek för *antiteser* spåras redan i titlar som Skriket och tystnaden och Om dagen om natten, senare även i Tidigt en morgon sent på jorden. Det antitetiska kan prägla också diktsamlingarnas uppläggning genom att kontrasterande avdelningar ställs mot varandra. I Förberedelse står första avdelningens idealism mot den andras tvivel och mot mittdikten Spanska sjukan. I Skriket och tystnaden kontrasterar de inledande dikterna om en hotande vanmakt mot den andra avdelningens naturdikter. I Snölegend bildar den ambivalenta mittdikten om de sovande en övergång mellan skilda attityder, på samma sätt som Litanias olika poetporträtt utgör en övergång mellan naturimpressioner och katastrofvisioner. Också i Dikter under träden återfinns olika hållningar i de skilda avdelningarna, främst mellan ett nära perspektiv och ett universellt.

Även inom dikterna möter man ofta antiteser och kontraster. I dikten Uppbrott (Snölegend) sammanställs "segrare och besegrade / smittade och obesmittade / änglar eller utpressare", och i dikten om de sovande (också Snölegend) kan det mystiska leendet vara "chimärernas" eller "barnets", det vill säga falskhetens eller oskuldens tecken; det kan tillhöra "den som tror sig buren av vingar / eller den som har förvandlats till sten", det vill säga vara extasens eller försteningens bild. Söker man mer efter strukturer än verbala kontraster blir exemplen många. Liv och död ställs mot varandra som i dikten Isstacken (Litania); sakralt och profant sammanstöter som i dikten Påsknatten (Hundarna); flykt och tyngd kontrasteras som i Trollet och älvan (Dikter under träden); makrokosmos och mikrokosmos möts som i inledningsdikten till Om dagen om natten.

Ofta förekommande är också en *ironi eller gensaga gentemot andra texter*, inte bara i Bondestudentens sista brev. Tidigare exempel är allusionerna på Gullbergs beredskapsdikt (Platssökande, i Förberedelse), på Tegnérs nationella idealism (Tennsoldaten bestiger trähästen, i Snölegend) och på Keats' esteticerande oden (Ode till en helikopter, i Dikter under träden). I den sistnämnda dikten visas även en *kontrast mellan form och inne-*

håll genom att ett profant ämne gestaltas i en form som traditionellt förknippas med det högstämda.[24] Här är det alltså åter frågan om en brytning på två plan, en kontrast av samma slag som när scenbild och repliker motsäger varandra i Aspenströms dramatik.[25]

En annan form av gensaga illustreras i de dikter som mot ett vedertaget synsätt ställer *ett omvänt perspektiv*. I Dikter under träden kallas mullen för "Himlavalvet, det nedåtvända" i dikten med detta namn, och i Om dagen om natten beskrivs fängelsemuren som "inspärrad mellan fångar" (Bön för materien).[26] Även den för Aspenström så karakteristiska *humorn* kan ses som en form av omvänt perspektiv: det som framstår som komiskt är vanligen en självmotsägelse eller visar bristande överensstämmelse med en given norm.[27]

Det kanske mest påfallande sättet att gestalta en motsägelse eller en ambivalens är dock *den poetiska dialogformen*, som börjar visa sig i Om dagen om natten. Här framställs tankens ambivalens för första gången direkt, på ett resonerande sätt i dikterna: "Är det så? / Det är inte så. / Halv önskan. Halv övertygelse. / Jag har honom. Jag har honom inte" (Det kan vara en strömvirvel). I bokens motsägande Världsförklaring (cit. s 209) låter det på liknande vis: "Nog är det en morgon i juli, /men en morgon i juli är det inte", "Inte finns det himmelstak, / himmelsväggar, men himmelstak, / himmelsväggar finns det nog". I Trappan (1964) återkommer denna inre dialog, nu mer lakoniskt: "Ja. Nej. Ja. Nej. Ja. Nej." (Och likväl upphör inte musiken). Samma rörelse mellan ja och nej finns i bokens titeldikt, som tre gånger upprepar beskrivningen av Trappans Sisyfos: "Faller? / Faller inte. / Svävar en stund / i sin innerliga tro. / Faller". Det intressanta är, att inget av dessa fall utmynnar i någon slutsats eller syntes. Diskussionen tycks på samma sätt som i Aspenströms resonerande artiklar bara avbruten, inte avgjord.

Det är sannolikt att detta mönster har förstärkts genom Aspenströms dramatik under samma tid, vilket motiverar en smärre exkurs i denna genre. Även dramatiken kretsar nämligen kring motsägelsen i början av 60-talet. Tematiskt gestaltas den i Teater I (1959) med den inre brottningen hos huvudpersonen i

Skuggorna (se kap. IV, s 173), mer lättsamt också i den lilla komedin Trollet. ”Man består nästan bara av halvor. Man är kluven och dåligt hoplimmad”, heter det här (s 122). Vanligare är dock att skilda sidor fördelas på olika roller, som i pjäserna Trappan, Vågspel och Dårarnas natt, vilka publicerats i senare samlingar men skrivits under 60-talets början; de två första omkring 1960 och den tredje 1962.[28] I Trappan kan de båda motpolerna Rädd och Orädd tillhöra samma jag – de ”liknar varandra som tvillingar ” – och i Vågspel kan den vankelmodige friarens färd fram och tillbaka på floden mellan sin älskades strand och sin egen tolkas som en projektion av jagets ambivalens, en färd mellan ja och nej. ”Då och då springer han upp och ställer sig att stirra över mot andra sidan. Han trånar dit och fruktar samtidigt att komma dit”.[29] Också i Dårarnas natt kan det vara inre hållningar som konfronteras. I pjäsens början öppnas ett fönster och en man med en ofantlig tänkarpanna lutar sig ut och säger ”Allt flyter!” Men ”Knappt har fönstret stängts förrän ett annat mittemot öppnas och *en man med samma röst och utseende opponerar sig:* Ingen förändring är möjlig! Pilen når aldrig sitt mål!” (min kurs.)[30] Det är alltså Herakleitos’ och Parmenides’ filosofiska ståndpunkter som på detta vis sammanstöter, kanske i samma intellekt. (En poäng är att båda filosoferna på olika sätt ser motsägelsen som central.) En liknande konfrontation finns i pjäsens slut, där tro och tvivel sammanförts i en dialog om den nye Ikaros:

> KORVGUBBEN: Han flyger! Han hade rätt! Han kunde!
> MÖRDAREN: Han faller!
> [- - -]
> KORVGUBBEN [- - -] Han flyger! Han flyger!
> MÖRDAREN [- - -] Faller!
> KORVGUBBEN: Flyger!
> MÖRDAREN: Faller! [- - -] (Teater III, s 21)

Som Ingrid Enberg framhållit konfronterar Aspenström gärna sina roller två och två, och då inte som sammansatta karaktärer utan snarast som avhumaniserade representanter för idéer och livsuppfattningar – man kunde också säga som delar av ett medvetande, även om Enberg inte anlägger just den synpunkten. Här hamnar parterna lätt i så oförenliga ståndpunkter att

dialogen blir statisk och handlingen måste föras fram genom ämnesbyte, skriver hon. Denna konflikt får inte heller någon lösning i pjäsernas slut: oftast har dessa formen av en stilla nedtoning.[31]

Vad som över huvud taget faller i ögonen är att Aspenströms dramatik snarare skildrar tillstånd än en utveckling, alltså på samma sätt som i lyriken. Tiden förekommer ofta som motiv i pjäserna, men medför ingen förändring i dem. Det som gestaltas är i stället "människor som inte förvandlas, d.v.s. masker och typer som manövreras mot varandra liksom pjäserna i ett schackspel", för att citera Aspenströms artikel Om det komiska 1950 (ST 25/9). I en radiointervju 1974 uttrycker han sig likartat: det som fascinerar honom i dramatiken är "själva blocken av ljus och mörker som står mot varandra"; "tablåernas egen dynamik" och hur man kan "spela med svart och vitt".[32]

Den antitetiska strukturen i Aspenströms dramatik är alltså besläktad med den i lyriken. Jämförelsen har framför allt giltighet om man ser samspelet mellan skilda dikter som en dialog, och därmed betraktar diktsamlingarna som dramatiska enheter. Belysande är Aspenströms kommentar i en recension 1949, där han framhäver motivens renodling gentemot "40-talismens" splittrade form:[33]

> Den andra, den symfoniska och Eliotska, kompositionsmetoden behöver ju inte vara den enda saliggörande. Från att ha varit ett ideal för några har det blivit en dogm för många. Varför kan man inte här, som på de flesta andra mänskliga områden pröva även motsatsen? Avstå från att (för en förment högre sannings eller helhets skull) försöka 'sammanfoga oförenliga erfarenheter' och i stället acceptera och utgå från denna oförenlighet. Avstå från att efterhärma den symfoniska samtidigheten och sammansattheten och istället renodla och åtskilja de olika stämmorna, förverkliga ett motiv i taget, vandra från synfält till synfält, från ingivelse till ingivelse – social dikt, kärleksdikt, naturdikt, religiös dikt o.s.v. Den som kan. Om någon kan.

Med denna vandring "från synfält till synfält" följer inte bara en växling mellan olika teman och hållningar. Också stilen kan växla, till exempel mellan ironi och lågmäld besvärjande ton, eller mellan lyrisk intimitet och visionär dynamik. Givetvis är

det ogörligt att dra några skarpa gränser mellan olika stiltendenser, teman och hållningar. En term som kunde beskriva samspelet, och som Aspenström själv applicerat på delar av sin dramatik, är polyfototeknik.[34] Det innebär att en mängd småbilder med varsitt motiv sammantagna visar ett övergripande mönster, och att en liten del av varje bild på så vis kan gripa in i en angränsande.

Motsägelsen som hållning och åskådning

Vad som ligger bakom detta växelspel av skilda teman, attityder och perspektiv är förstås den grundhållning Aspenström beskrivit i Motsägelser. Enkelt uttryckt är det frågan om en dialog mellan skilda sidor, ungefär som när han under barndomen kunde låta ena handen tävla med den andra i spjutkastning – han var, som han uttrycker det, "dubbelhänt" – och som när han senare låtit "Ego I" spela kort med Ego II".[35] Som drivkrafter bakom denna dialog ligger ett komplex av reaktioner och attityder, som en kort översikt kan visa.

Flersidigheten och lyhördheten för olika sidor får ses först och främst som *en vilja till objektivitet.* Hit hör författarens naturliga dragning till överblickens position, men också *ett mått av oavhängighet.* En ovilja att låta sig begränsas eller kringgärdas av bestämda förväntningar är till exempel uppenbar när Aspenström på 40- och 50-talet publicerade sig under pseudonym för att söka kringgå den roll man förknippade med hans namn. En liknande inställning spåras i ett brev till Bonniers 1963, där han föreslår en utgivning under pseudonym:

> jag menar att man strängt taget alltid skulle använda sig av skilda namn alltefter arten av de böcker man utger, man skulle ha ett namn som lyriker, ett som dramatiker, ett som essayist. Det är ju ändå så att man består av rätt olikartade personer, en av dem har inte hunnit längre än till fyra års ålder, en annan är lika gammal som de äldsta gubbarna i Gamla Testamentet, en är en kro-

> nisk melankoliker, en annan är mycket lättroad och lättlynt och finner nöje i de enklaste Buttericksartiklar, en sitter på en stol och försöker tänka, en annan går bara omkring och känner.

Brevet gällde den ljusa och fantasifulla barnboken Gula Tassen, vilken tillkom samtidigt med en diktsamling (Trappan, 1964) och en pjäs (Mattan, 1964) som båda tillhör Aspenströms mörkare och mer realistiska verk.[36] Kanske Gula Tassen för honom var en motvikt av samma art som komedin Huset, om vilken han 1965 berättar:[37]

> Så sent som i höstas var jag okunnig om att jag skulle skriva en pjäs av det här slaget. Det var två andra jag hade i tankarna. Den ena skulle utspela sig i Petersburg det ohyggliga året 1905, den andra på månen om ungefär hundra år och skildra den sista förryckta fasen av den tvångstankebestämda utveckling vi alla deltar i, somliga med dollars och rubel, andra med aningslöshetens applåder. Jag hade offrat mycket tid och papper på den senare pjäsen, den visade sig motsträvig, jag låste in den och vred om nyckeln. *Istället vaknade en lust att skriva om något rakt motsatt* och närbeläget, ett gammalt ruffigt och kroniskt grävskopehotat människonäste av den sort jag har en del erfarenhet av. (min kurs.)

Ett nära perspektiv som kontrast till ett kosmiskt och historiskt, en lättare ton som motvikt mot en dov – så kan lusten till ''något rakt motsatt'' alltså yttra sig.

Med detta tangeras också en annan och grundläggande del i motsägelsens psykologi: *en anti-attityd*, som Kai Henmark kallar Aspenströms protesthållning.[38] Henmark tolkar den som en strävan att ''bredda, förnya sej själv och nalkas verkligheten med nakna ögon'', eller som en vilja att ''pröva nya utgångspunkter, leva sej in i motsatser, inte låta reflexerna ha sin gång'', och det är troligen riktigt. I nästan allt nytänkande finns ett inslag av opposition och frigörelse, och för Aspenströms del gör sig detta gällande framför allt i perioder av nyorientering. Ofta riktas protesten mot något som i hans ögon framträtt med alltför stora anspråk, vare sig det gällt den kristna humanismen, det rationella medvetandet eller det idylliskas och sötaktigas estetik. Karakteristisk är omorienteringen i mitten av 50-talet, då Aspenström genom en dynamisk och dödsmärkt motbild

reagerar mot en emblematisk och statisk poesi, för att därefter vända sig mot sin egen katastroftematik. Denna reaktion kan ibland sammanfalla med mer allmänna tendenser, till exempel med "40-talismens" opposition mot 30-talets ideologier, eller med 50-talets protest mot det "40-talistiska" medvetenhetskravet. Andra gånger kan Aspenström gå emot strömningar i samtiden, som under 60-talet, då han åter opponerade mot ett ensidigt medvetenhetskrav. Attityden kan påminna om den polemik mot vedertagna uppfattningar och stelnade språkformer som Roland Barthes beskriver, *en flykt undan stereotypen.*[39] Hos Aspenström är det dock inte bara frågan om en motvilja mot det förstelnade och schablonmässiga, utan också om *en vilja till fullständighet:* där någon sida undertryckts gör den sig snart påmind, vilket då framstår som en reaktion. I Motsägelser förefaller det nästan som om Aspenström kan se något spänningslöst i ensidigheten: "Den aldrig vilande medvetenheten blir lätt steril, aningslösheten fadd och trubbig. En tragisk känsla som inte möter motstånd blir liten och trist som en gråsugga, en oskuld som aldrig hotas blir nuckig" (s 147). I hans poesi gestaltas detta spänningslösa tillstånd ofta som en död, som en förfrysning eller en förstelning. Det är inte orimligt att se detta också som ett uttryck för *ett förnyelsekrav hos poeten*, vilket Aspenström vidrör i en artikel 1949: "När rysningarna upphör och motivet är förbrukat, uppsöker han nya motiv, prövar nya betoningar och perspektiv. Underlåter han det, riskerar han att förstenas".[40]

Den negation som termen motsägelse suggererar är alltså högst väsentlig i Aspenströms författarskap. Ändå får den inte undanskymma den positiva motpol som kom till synes framför allt i första kapitlet: en längtan efter engagemang, bejakelse och bekännelse.

Tydligast framkommer denna position mellan förnekelse och bejakelse i jämförelse med motsägelsen hos Gunnar Ekelöf, speciellt i Färjesång 1941. Även där gäller kontrasternas möte både inom jaget och i livet. "En människa är aldrig homogen: / Hon är sitt första och sitt andra, / på en gång! Inte i tur och ordning", heter det i Variationer. Denna människa är därtill "attraherad och bestrålad av den hemlighetsfulla kampens stjärna,

[- - -] hon som på en gång är enkel och dubbel, dunkel och ljus, / på en gång! Inte i tur och ordning" (Tag och skriv, 4). Att Ekelöf själv hade blick för släktskapen framgår av ett brev till Aspenström efter Motsägelser (1/11 1961):

> Vad är det jag vill komma underfund med. Våra resultat är i stort sett lika. Jo, våra förutsättningar är mycket olika, tror jag, nervreaktioner, sinnesart, den takt i vilken vi tillbringar vardagen, ödesbakgrunden, bildningsgången m.m. När Du kommer fram till ett resultat, ett ställningstagande, som också är mitt, sker det efter en serie, eller serier, av tankemanipulationer och känsloreaktioner som verkligen levandegör detta faktum för mig: han är en annan, en olika människa. Utefter de vägarna skulle jag aldrig [- - -] ha gått, men vi har kommit till detsamma.

Ändå finns mellan Ekelöfs och Aspenströms syn på motsägelsen en viktig skillnad, som redan i tidigare avsnitt har skymtat. Det citerade partiet ur Tag och skriv fortsätter: "liv är ingendera parten. / Liv är varken dag eller natt", och dessförinnan har det om jaget hetat: "Jag överger mig". Slutsatsen följer på samma ställe: "Förnekelse? Nej, den djupaste tro, / den som kan vinnas först när man ingenting tror".

Som Anders Olsson formulerar det, är tendensen att stilisera tillvarons motstridiga krafter till ett dynamiskt spel med tre termer – varken det ena eller det andra utan det tredje – en tidigt förekommande teknik hos Ekelöf.[41] I denna negation ingår en reducering av allt sinnligt, allt som kan ges namn och rumslig bestämning. Metoden har stöd i en rad mystiskt orienterade religioner, och Ekelöfs poesi har också knutits till både taoismen och buddismen. I indisk mystik motiveras negationen med, att tanken inte kan gripa denna enhet "i sig", eftersom medvetandet uppfattar verkligheten genom motsatser; den yttersta makten ligger utanför både förnuftets och sinnenas värld. Den buddistiske filosofen Nagarjuna ser det så, att den vise kan ställa sig utanför alla begrepp och former först när alla utsagor tillbakavisats genom sina motsatser, alltså när tänkandets särskiljande blivit ett vapen mot sig själv och antiteserna fått utplåna varandra. Därigenom blir dialektiken en tillfällig farkost som tar oss över till en annan strand där båten lämnas; Ekelöf skulle kalla det en färjesång. På liknande sätt uttrycks tanken i den

buddistiska Dhammapada: att nå ''andra stranden'' är att nå Nirvana, landet bortom ja och nej, den fulländade tomheten.[42]

Men medan likheten med Ekelöfs negation här är påfallande, äger denna filosofi inte helt sin giltighet för Aspenström. Som hans dramatik, hans symbolik och hans lyriska dialog visar, innebär motsägelsen för honom inte en dialektisk förvandling: liksom den tveksamme friaren i pjäsen Vågspel har han sin förtöjning vid båda stränderna, fången mellan sitt ja och sitt nej. Inte heller kan han inskrivas i den buddistiska läran, även om han starkt har dragits till den. För att ''passera floden'' krävs i Dhammapada att fem bojor skall avskäras: tron på ett jag, tvivel, ritualism, sinnliga begär och hat.[43] Hos Aspenström balanseras dock dragningen till mystikens namnlösa allenhetsupplevelse av tvivel, av en önskan att bevara intellektets jagmedvetande och av en känsla för sinnevärlden och det närvarande. Det är alltså inte möjligt att kalla honom för ''lärodiktare'' eller förespråkare av ''mystisk didaktik'' på samma sätt som gjorts med Ekelöf i avseende på hans negation.[44] För denne är det ''De likgiltiga, antimagnetiska'' som söker den ''tredje sidan av livet'', medan ''de icke likgiltiga, magnetiserade'' står kvar i dualismens värld och ser ''nerver av svart och vitt i allt det ändlösa grå'' (Variationer, Färjesång). För Aspenström tycks värderingen vara en helt annan: han ber att få bli delaktig, att bli inlyft i det svartvita spelet och få ropa de levandes rop. Den omagnetiska ''indifferenszonen'', som han i Motsägelser kallar mittpunkten mellan jagets skilda poler, har hos honom snarast en negativ klang. Detsamma gäller den tomhet som uppstår när han på ekelöfskt sätt söker förneka motsägelsens båda sidor, som visas av dikten Grottan (Trappan, 1964):

Till landet vill han inte återvända,
till de sömniga djuren.
I staden kan han inte stanna,
bland fotograferna som avbildar varann.
Bygga sig ett nytt tillhåll
(var)
av ett nytt material
(vilket)
en igloo av luft?
Tanken på det omöjliga slår rot i honom,

urholkar honom,
tills han själv blir en grotta,
en man utan bilder, utan åskådning.

Som Örjan Lindberger nämnt tycks titeln ansluta till Platons kända liknelse, och inledningsvis förefaller poeten också ta avstånd från verklighetens skilda bilder.[15] Med "det omöjliga" förs tanken i stället till något nytt och okänt, en utopi. Denna hemlöshet tycks samtidigt svår, och inledningens dubbla negation utmynnar snart i frågorna "var" och "vilket", som antyder en önskan om något mer rumsförankrat och bestämbart än en "igloo av luft", en bild som ligger nära Snölegends frostiga klimat. Att vara "utan bilder, utan åskådning", det vill säga utan sinnenas och medvetandets värld, står därmed närmare vanmaktens än mystikens tillstånd.

Längtan efter "en resonlig bekännelse" tycks alltså för Aspenström vara lika viktig som förnekelsen.[16] För Ekelöf är det just detta som stärker motsatsernas strid – "den som söker mål / och den som söker mening / ger draken dess etter / och riddaren hans svärd" (Etyder, Färjesång). Det hos Ekelöf som Anders Olsson kallar "anti-idealism" avviker också starkt från Aspenströms vilja till bejakelse och från den idealism som inledningskapitlet behandlade.[17] Den väg mot mystiken som tycks vara mest framkomlig för Aspenström framstår som en mer positivt formulerad tro, som varken utesluter intellektets eller sinnenas värld, alltså en helhetsbild. En antydan till lösning finns i dikten Världsförklaring (Om dagen om natten):

När jag kommer ut på trappan
har jag solen i brösthöjd.
Nog är det en morgon i juli,
men en morgon i juli är det inte.
Vintergatan har i natt
passerat genom trädgården,
försilvrat mina dillkronor
och kvarlämnat en stjärna
i varje daggkåpa. Halleys komet
har fastnat i en enbuske.
Jag stöder mig på vetenskapen
när jag påstår:

det är oförklarligt
och oförklarligt
i det stoftlösa, interstellära
sjunger en fågel som jag inte ser
och vars namn jag inte känner.
Inte finns det himmelstak,
himmelsväggar, men himmelstak,
himmelsväggar finns det nog
som återskallar, återskänker...

Jag har sett detta ljus förr.

Tonen är här en helt annan än i Grottan, där negationsorden "inte" och "utan" inramade frågetecknen, och där det omöjliga illustrerades med en igloo av luft. I denna dikt har den tomhet eller "stoftlöshet" motsägelsen utmynnar i fått en mer positiv bild, ett rum av "himmelstak" och "himmelsväggar", som svarar mot inledningens atmosfär. Redan med ordet "När" förs nuet in i dikten, och därefter tidsbestäms scenen till en morgon i juli, där solens position fastställs och där trädgårdens dillkronor, daggkåpor och enbuskar skänker bilden konkretion. Det nämnda står i bestämd form, en viss trappa, en viss trädgård och en viss morgon i juli. Från denna sinnliga utgångspunkt tas så steget ut i den värld Vintergatan symboliserar, dock utan att lämna det jordiska perspektivet. Med bilden av stjärnorna i daggkåporna knyts i stället makrokosmos till mikrokosmos och det okända till det välkända. Den gåtfulla aura som dillkronorna får genom försilvringen balanseras av den astronomiskt specifika bilden av Halleys komet, och på detta följer det nyktert konstaterande "Jag stöder mig på vetenskapen". Med den sistnämnda meningen förnekas dock inte den nattliga gåtfullhet som Vintergatan ger, eftersom vetenskapen stöder insikten om det oförklarliga. Det är karakteristiskt att dessa rader följs av en obestämd bild: en osedd och okänd fågel, som bara förnims genom sin sång. I detta parti tycks mystik och vetande alltså länkas samman på samma sätt som Vintergatans värld tidigare förenades med grönskan.

I en analys av dikten har Örjan Lindberger visat, hur denna dubbelhet understryks i språket: titeln Världsförklaring kan på en gång betyda att man förklarar världen och att man ser den i

förklarat ljus.[48] Genom att de olika betydelserna sammanförs i ett ord skapas en känsla av hävd motsägelse, menar Lindberger, och på samma sätt skapas en enhetsverkan av den genomgående ljusupplevelsen, från orden om "solen i brösthöjd" i andra raden till slutradens anknytning till det arkaiska ljuset. Vad dikten utpekar är därmed snarare en samtidig enhet än dialektikens förnekelseväg, ett både-och.

Denna positivt formulerade världsförklaring liknar i mycket den religiösa motsägelse Simone Weil skisserat. I Tyngden och nåden (sv.övers. 1954) ser hon "motsatta dygder samtidigt närvarande i själen" som "tänger att gripa Gud med" (s 150), och hennes metod är, att "så snart man tänkt något, undersöka på vilket sätt motsatsen är sann" (s 150). Endast genom att samordna kontradiktoriska motsatser nås frigörelsen: "Bundenhet vid en viss sak kan upphävas bara genom en därmed oförenlig bundenhet vid något annat" (s 149). Att det är en svår väg vet hon: att "förena kontradiktoriska motsatser är att slitas i stycken: det går inte utan det yttersta lidande" (s 148).

Valet av Weil som exempel är inte godtyckligt – det är hennes tankar om uppmärksamheten som bildar utgångspunkt för Aspenströms reflexioner och iakttagelser i Motsägelsers inledning. Hans inställning till hennes filosofi tycks dock kluven. Visserligen beundrar han styrkan i hennes lidelse, men han känner sig samtidigt stå utanför det kristna språkbruket, och han ifrågasätter den världsordning hennes tro tar för avgjord: "finns det ingen sådan finns det inte heller någon ovedersäglig sanning utan endast en virvelstorm av varandra oberoende, tillfälliga fakta" (ss 8–14). Det är alltså återigen den skeptiska inställningen som spärrar vägen för tron. Liksom i förhållande till Ekelöf tycks den avgörande skiljelinjen ligga i, att hans egen motsägelse bottnar lika mycket i personligheten som i en världsåskådning. Medan filosofiska motsägelser låter sig sammanlänkas kan en transcendental längtan och en skeptisk inställning inte på samma sätt förenas i en syntes. Som Göran Printz-Påhlson skriver hör komplikationen hos Aspenström närmast hemma i diktaren, inte i de enskilda dikterna.[49] I diktaren – och i det samlade lyriska författarskapet.

Denna komplexa hållning saknar inte motsvarigheter i litteraturen. De strukturer man finner hos Aspenström överens-

stämmer till exempel på ett mer övergripande plan ofta med dem som strukturalisten Roman Jakobson funnit i den enskilda dikten. Det gäller motsatspar som mörker och ljus, dynamik och stillhet, ett universellt och ett nära perspektiv, en stor och en liten tid.[50] Bakom dessa motsatspar ser Jakobson en grundläggande, tvehövdad princip, inbyggd i både språket och medvetandet. Kanske rentav i hjärnan – enligt sina uttolkare har han argumenterat, att nervfibrer endast känner två svar; allt eller intet.[51] I sammanhanget kunde man nämna även Arthur Koestlers teori om ”bisociationen”, alltså en samtidig förekomst av något vanligen oförenligt, och Rothenbergs ”Janustänkande”, förmågan att samtidigt fatta motsatta idéer och bilder.[52] I båda teorierna knyts alltså motsägelsen till skapandets egen psykologi, och blir ett inbyggt mönster liksom DNA-molekylens dubbla spiral. Det är en eggande hypotes, frestande att förbinda med poesin. När William Empson ser poesins ursprung i konflikter och dubbeltydigheter spåras en liknande tanke.[53] På samma linje ligger den estetik som Hans Larsson, stödd på Spinoza, formulerar: ”en skald, eller en människa, är stor, i samma mån hans stämningar äro sammansatta” – en synpunkt som inte hindrar Larsson att söka helhet i gestaltningen.[54] Aspenström har formulerat en besläktad, om än mer försiktig tanke: ”Ambivalens är inget sällsynt, hos folk som sysslar med dikt och konst är det snarare regel”, skriver han 1973. Året därpå lyder det lite tillspetsat: ”Kluvenhet utmärker många diktare, det tycks vara en av förutsättningarna för yrket”.[55]

Mot dessa hypoteser om motsägelsens roll i skapandet torde emellertid en kluven diktare kunna uppställa vägande motargument. De ligger också långt utanför ramen av vad jag velat visa: att motsägelsen i dess olika gestalter sätter sin prägel på Aspenströms poesi som helhet.

*

Nu ser jag honom åter,
gränslinjens fågel,
i ljuset dels,
i skuggan dels,
hör det dubbla ropet
från en tudelad fågel:

en svart vinge
och en vit vinge
flygande tillfälligt
bredvid varann.
Den som söker en mening
finner två meningar.
Längre har jag inte hunnit
fast våren gått
och sommaren förrunnit.

(Längre har jag inte hunnit, ur *Om dagen om natten*)

Till Werner   *Minne av den 17 februari 1947*

NOTER

Inledning

1 Se Jean-Pierre Richard, Mallarmés poetiska universum, en introduktion i översättning av Roland Lysell i antologin Hermeneutik, Stockholm 1977. Jfr den åtskillnad Kant gör mellan estetiska och logiska eller empiriska idéer. Denna återklingar även hos kreativitetsforskaren Silvano Arieti som hänför poesins logik till en likhetslag, den s.k. Van Domarius' princip, vilken inte överensstämmer med den aristoteliska logiken. (Arieti, Creativity – The Magic Synthesis, New York, 1976, ss 74ff, 89.)

2 Som Wellek & Warren påpekar får en litterär period ses som ett tidsavsnitt, dominerat av ett normsystem som inget enskilt konstverk helt kan förverkliga (Litteraturteori, Stockholm 1967, s 258). Det är alltså oundvikligt att delar av ett föregående normschema överlever och att ett efterföljande föregrips. Att litteraturhistoriskt sätta gränser just vid decennieskiften är naturligtvis vanskligt. Några exempel på hur detta dock gjorts i de litterära tidskrifterna, inte minst under 40-talets slut, har jag givit i min essä Fadermord och självuppgörelser, BLM 3/1980.

3 Aspenström, Diktaren och döden, Vi 3/1955 (även i 40-talsförfattare, Stockholm 1965, samt i Vissa sidor och ovissa, Stockholm 1979).

I Mellan idealism och vanmaktskänsla

1 Se Kjell Espmark, Livsdyrkaren Artur Lundkvist, Stockholm 1964, s 135, och Erik Hjalmar Linder, Fem decennier av 1900-talet, Stockholm 1966, s 602. I Lennart Hagerfors' avhandling På väg in i femtiotalet, Stockholm 1979, ses denna litterära utveckling som en förskjutning från avantgardets "futurism och aktivism" till dess "agonism och nihilism" (s 68). Arne Häggqvist nämner i antologin Fyrtiotalisterna (Stockholm 1954, s 3f) individualismen, pessimismen och vanmaktskänslan bland "40-talismens" kännetecken.

2 En "tredje ståndpunkt" visas t.ex. i Aspenströms hållning den sista terminen i byskolan, då han dels fick sänkt sedebetyg efter att ha kritiserat lärarinnan, dels fick kamraterna emot sig då han samtidigt försvarat henne i en konflikt (brev till avh.förf. 12/7 1978).

3 Aspenström, Sockra, salta eller låta bli, Vi 11/1951 (äv. i Vissa sidor och ovissa, Stockholm 1979).

4 I brev till avh.förf. 18/10 1979 och 27/12 1980 berättar Aspenström, att en kubikmeter kastved betalades med 1,25 kronor, och att en dagslön som hjälpkarl på en lastbil var 2,75 kronor. (Som jämförelse kan nämnas att en dränglön då var 30 kronor i månaden.)

5 Aspenström, Sockra, salta eller låta bli och samtal med avh.förf. 12/7 1979 samt bandad intervju 17/10 1979, där det partipolitiskt obundna i hans socialism tydligt framgår: ”Ett viktigt element var det kanske allmänt utopiska. [- - -] Jag såg det [- - -] filosofiskt på något vis, var intresserad av socialismen som utopi. [- - -] När man talar om gränser så där – jag känner mig inte hemmastadd därför att jag upplevde inte världen och dess konflikter på det där markerade sättet, att det där är en syndikalistisk tankegång, det där är en marxistisk och så vidare, jag fungerar inte på det sättet”.

6 Henning Olsson (sign. Fale Bure) i GHT 24/5 1947 under rubriken ”Fyrtiotal”.

7 Fredsföreningen berörs bl.a. i artikeln Min första film, DN 7/1 1963 och i samtal med avh.förf. 12/7 1979. Sina esperantostudier i 13–14-årsåldern nämner Aspenström i artikeln Schack och schackvänner, Tidskrift för schack 10/1964 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979) samt i intervju 17/9 1979.

8 I brev till avh.förf. 27/12 1980 påpekar Aspenström, att valet av Sigtuna framför det socialistiska Brunnsvik – där hans diktskrivande syster studerat – främst berodde på att en litterärt orienterad kamrat, John Persson, läste i Sigtuna.

9 Samtal med avh.förf. 18/2 1979. Av de böcker Aspenström själv inköpte minns han bl.a. Sten Selanders Den unga lyriken 1927, där Dan Andersson och Ragnar Jändel tillhörde dem han uppskattade. I en artikel 1962 berättar han också, att Maurice Maeterlinck, Anatole France, Artur Lundkvist (Jordisk prosa) och Strindberg (Det nya riket) tillhörde de första böcker han köpte. Urvalet bestämdes delvis av slumpen och priset, eftersom dessa böcker realiserades i ortens bok- och musikhandel. (Aspenström, Strindberg, Meddelanden från Strindbergssällskapet 30–31/1962). I Sigtuna läste han bl.a. Gunnar Mascoll Silfverstolpe och Hjalmar Gullberg – han hade vunnit Att övervinna världen i skolans årliga deklamationstävling, och kunde dikten Bernhard av Clairvaux utantill.

10 Stig Sjödin, som studerade vid Sigtuna folkhögskola några år tidigare än Aspenström, berättade i samtal 1/3 1983, att Harry Martinson där ännu tillhörde en okänd modernism – om honom hade Sjödin själv fått berätta under en litteraturlektion.

11 Birger Baeckström i GHT 30/9 1943.

12 Aspenström tenterade den 12/10 1943 i litteraturvetenskap för Laudatur eller tre betyg, enligt en uppgift i Martin Lamms anteckningsbok över tentamina (i professor Inge Jonssons ägo).

Om beredskapstidens traditionella form, se Ingemar Algulin, Tradition och modernism, Stockholm 1969, s 25. Man får dock minnas att även modernister som Ekelöf och Lundkvist skrev dikter som i sin hållning kom beredskapslyriken nära: Ekelöf i Samothrake, GHT 23/8 1941 och Jarrama, BLM 2/1942, och Lundkvist i sin bok Korsväg 1942. Beredskapsdiktens heterogena karaktär framhävs också av Bengt Landgren i Hjalmar Gullberg och beredskapsdiktningen, Stockholm 1975, s 256, samt av Lars-Olof Franzén i Omskrivningar, Stockholm 1968, s 33ff.

13 Uppgift i Kai Henmarks essä Ingen tidsbegränsning gäller, Ord och bild 1959, s 91 (rev. i förf:s En fågel av eld, Stockholm 1962). En av visorna

framfördes till och med i radio, berättade Aspenström i samtal med avh. förf. 13/11 1976.

14 Brev till Bonniers 13/7 1942 och 12/2 1943.

15 Birger Baeckström i GHT 30/9 1943.

16 Håkan Attius, Estetik och moral, Stockholm 1982.

17 Se vidare kap. II, s 47 och 223, not 9.

18 Attius, a.a., s 37.

19 Aspenström, Det europeiska spökslottet, AT 17/7 1946 (äv. i Kritiskt 40-tal, Stockholm 1948). Se äv. Linder, a.a., s 787 samt Palmer, Nya tidens världshistoria, 2, s 328.

20 Aspenström, Det europeiska spökslottet. Hur viktig han ansåg frågan vara visas av, att artikeln var en av de två han tog med i antologin Kritiskt 40-tal – ett mycket blygsamt antal med tanke på att han under 40-talet skrev ett sjuttiotal artiklar och recensioner. Likaså var det han, inte Dagerman, som stod bakom uppropet mot Franco i 40-tal 4/1946, enligt honom själv och Karl Vennberg (intervjuer 17/10 resp. 10/7 1979).

21 Lindegren om Stephen Spenders The Still Centre, Tiden 9/1942.

22 Aspenström, Bäcken, 1958, s 18.

23 Se Bo Enanders recension av Wickmans Vändpunkten, BLM 3/1943.

24 Enligt Vennberg – som själv fått vänta med publiceringen av Halmfackla från 1939 till 1944 – kan detta vara en förklaring till genombrottet under det senare 40-talet (se Rådström/Vennberg, Samtal om 40-talet, Fib 50/1962).

25 Ingemar Algulin har påvisat hur andelen modernistisk originallyrik i BLM drastiskt ökat under 40-talets början: från 14 % 1941, 23% 1942 och 35% 1943 höjdes den 1944 plötsligt till 87% (Algulin, a.a., 1969, s 23). Man kan också jämföra antologin 40-talslyrik 1946, där 4/5 av bidragen enligt Algulins kriterier har modernistisk form, med Ekelöfs antologi Ung dikt 1940, där bara ca 3/5 har modernistisk form; detta trots Ekelöfs eget intresse i modernismen.

Om censurens prägling av den kulturella miljön under 40-talets början, se Bengt Landgren, a.a. 1975, s 65.

26 Träffarna hemma hos Liffner samt Votumprojektet finns beskrivna i Lars Bäckströms bok Erik Lindegren, Stockholm 1962, s 93ff, samt av Axel Liffner i All världens berättare 3/1956 (det senare refererat av Karl-Erik Lagerlöf i Den unge Karl Vennberg, Stockholm 1967, s 243). Att träffarna börjat på våren framgår av, att Vennberg enligt Liffner då läste korrektur på Halmfackla.

27 Den tidigaste skildringen av 40-tals tillkomst finns i Ingvar Högmans artikel Striden kring 40-tal och 50-tal, ST 4/6 1956. Här berättar Högman att det var han som gav idén till namnet, vilket är något ironiskt då han senare själv skulle få en diktsamling refuserad med motiveringen att den inte var tillräckligt mycket ”40-tal”.

28 Samtal med Gerard Bonnier 1/3 1979. Vid samma tillfälle berättade han, att det var Englund som presenterade tidskriftsidén för honom. (Jfr Attius, a.a., s 20f.)

29 Vad Göthberg fäste sig vid var vittnesbördet ”om den unga generationens andliga och intellektuella situation” (SvM 13/11 1943). Englund å sin sida tilltalades mest av ”de stycken som uttrycker ung livsbejakelse” (Stu-

diekamraten 11–12/1944). Aspenström deltog också aktivt med synpunkter vid ett proseminarium då Englund framlade en uppsats om Conradson, uppger Matts Rying, som samtidigt gick på högskolan (samtal med avh.förf. 20/2 1979).

30 I Den unga parnassen (Stockholm 1947, ss 34–37) berättar Lennart Göthberg om sitt första möte med Aspenström: ''Första gången jag träffade Werner Aspenström var på Sigtunastiftelsens gästhem – han har varit elev vid folkhögskolan där och var långt hemtamare än jag. Nu hade han kommit upp på mitt rum, han satt i den spartanska fåtöljen och sa: – I hörnet där skulle jag vilja ha ett skelett, som murgrönan fick slingra sig upp genom.

Vadan dessa makabra fantasier? undrade jag, och så berättade han att han innan han började studera hade varit dödgrävare och att han hade fått vänja sig vid att se livet från kyrkogårdsperspektiv.

– Vet du vilken som är den vackraste svenska kärleksdikten? fortsatte han samtalet, och det visste jag naturligtvis inte, så han började deklamera Bertil Malmbergs: 'Jag håller dig så gränslöst kär som ingen / och det är bara du som gör, / att jag ännu kan dröja kvar bland tingen / och inte följer mitt begär och dör.''' För Göthberg fångar episoden Aspenström i ett nötskal: ''Han har ryckts loss ur sin miljö och placerats i en långt farligare omgivning, mot vilken han reagerat med den sårade idealitetens nervösa oro''.

Se även Matts Rying, Hoppet står inte till framtiden, intervju med Aspenström i Horisont 3/1977.

31 Karl Vennberg, 40-tal?, Arbetaren 7/10 1944.

32 Rådström/Vennberg, Samtal om 40-talet. Hur Göthberg vid en lunch lyckades vinna Vennbergs vänskap och stöd för tidskriften beskrivs både här och i Bäckströms bok om Lindegren, s 95.

33 Aspenström, En humanist och tidsbegrundare, AT 13/3 1944.

34 Aspenström, Nationer eller fred?, AT 9/3 1944.

35 För en bild av de krigsrapporter som under 1944 började komma, se Lagerlöf, a.a., ss 323ff. Koestlers Domens dag (1944) uppmärksammades av Vennberg i artikeln Intelligens i kris (AT 30/9 1944) och av Lennart Göthberg i Fyrtiotalistiska vittnesmål, 40-tal 3/1944.

36 Bengt Holmqvist, 40-talslyrik, Stockholm 1951, s 9.

37 Ibid., s 48f.

38 Cit. efter Roland Lysells kompletta återgivning i Erik Lindegrens imaginära universum, Stockholm 1983, s 618. Jfr äv. Kjell Espmark, Själen i bild, Stockholm 1977, s 157.

39 Jfr Espmark, a.a. 1977, s 179, samt Algulin, Den orfiska reträtten, Stockholm 1977, s 209. Det ligger nära till hands att här jämföra med Pär Lagerkvists expressionistiska stilbrott, som Urpu-Liisa Karahka behandlat i Jaget och ismerna, Lund 1978, ss 222, 231, 275. På samma ställe påtalas f.ö. expressionismens oenhetliga karaktär (s 254), vilket naturligtvis är viktigt att minnas beträffande den ovan gjorda bestämningen av ''40-talismen''.

40 Walter Dickson, Hjärtfäste och hungertorn, Stockholm 1953, s 155. Orden gäller Vennberg, men är även tillämpliga i vidare sammanhang. Om skriket som expressionistiskt kännetecken, se Walther Sokel, The Writer in Extremis, Stanford 1968, s 4. I 40-talspoesin finns skriket exempelvis i

Axel Liffners "tidsdikt" i 40-tal 7/1945 med omkvädena "åtrått är fasans skri" och "vanligt är fasans skri"; i Bo Carpelans dikt I den svarta pionens tid, 40-tal 7/1946, och i Stig Carlsons Sorgens testamente, 40-tal 3/1946, där "skriket kvävs i mummel".

41 Erik Lindegren, Lyriskt symptom, AT 15/4 1944 (äv. i Tangenter, 1974)

42 Lennart Göthberg, På väg mot en ny klassicism?, BLM 6/1946 (äv. i Kritiskt 40-tal, 1948).

43 Lindegren i Bonniers Nyheter 2/1946.

44 Se Linder, a.a., s 787, Häggqvist, a.a., s 2 samt Lars Ahlin, Om ordkonstens kris, 40-tal 1/1945 (äv. i Kritiskt 40-tal, 1948). Häggqvist daterar t.o.m. "40-talismens" början från både Thorsten Jonssons novellsamling Fly till vatten och morgon, 1941, och Lindegrens mannen utan väg, 1942. I sammanhanget påpekar han också, att "40-talismen" står i skuld till 30-talet genom Lundkvists tidiga introducering av Hemingway, Faulkner, Eliot och Spender och Ekelöfs introducering av den franska surrealismen (a.a., s 8).

45 Rådström/Vennberg, Samtal om 40-talet. Av Aspenströms korrespondens med Gerard Bonnier framgår, att Eriks varit inblandad i planerna på en ny Bonnier-tidskrift redan vid tiden för 40-tals tredje nummer. Aspenström reagerade snabbt mot idén: "Skall nu den nya tidningen, som uppenbart är ämnad att bli ett falangorgan, utges på Bonniers, blir 40-talets ställning rätt underlig. [- - -] Min och förmodligen även Hooglands och Göthbergs tanke var den att 40-tal skulle sträva efter att i möjligaste mån vara ett fritt forum, där ung litteratur av alla schatteringar och vettig, välmotiverad kritik skulle få framträda. [- - -] Ingenting hindrar att vi får ett vitalistbetonat nummer längre fram. Så vitt jag vet existerar inom 40-tals redaktion ingen principiell avoghet mot gruppen i fråga.

Helst borde tidningen utökas med några sidor, så att fler och motstridiga artiklar får rum i samma nummer. [- - -] 40-tal som falangorgan har jag för min del inget intresse av." Brevet har sitt intresse också som ett vittnesbörd om Aspenströms egen ovilja att knytas till en "falang" och hans strävan att låta "motstridiga" idéer komma till tals.

46 Se Ivar Harrie, Expr. 6/12 1945, samt Ingemar Wizelius (sign. I.W-s) i DN 5/11 1945. Enligt Svenskt Litteraturlexikon har den "hårdkokta" litteraturen främst förbundits med Hemingways prosa, "där den betecknar den känslolösa livsinställningen och den skenbart oengagerade människoskildringen, som stilistiskt får sitt uttryck i ett knappt, naket språk, fritt från alla subjektiva och känslomässiga nyanser".

47 Holmqvist, a.a., s 9.

48 Göthberg, På väg mot en ny klassicism?

49 Rådström/Vennberg, Samtal om 40-talet.

50 Thure Stenström, Existentialismen, Stockholm 1966, s 12.

51 Georges Perilleux, Stig Dagerman et l'existentialisme, Liège 1982, ss 14, 22. Sartres Existentialismen är en humanism, Muren, Inför lyckta dörrar samt Camus' Främlingen och avslutningskapitlet till Myten om Sisyfos publicerades alla på svenska under 1946. Visserligen hade Sartres Flugorna spelats i september 1945, men pjäsen tolkades enligt Perilleux rent politiskt. En indirekt impuls till existentialistiska tankegångar kan dock ha kommit genom Kierkegaard, som både Ahlin och Vennberg var förtrogna med. Jfr kap. II, not 29.

52 Perilleux, a.a., ss 236, 239f. Perilleux citerar ett brev från Aspenström daterat 3/10 1974.

53 De båda böckerna sändes in till Bonniers med bara 5 månaders mellanrum: slutversionen av Oändligt är vårt äventyr insändes 15/6 och Skriket och tystnaden 11/11 1945, enligt korrespondensen med förlaget.

54 Henmark, OoB 1959, s 96.

55 Om den exakta utgivningstiden, s BLM 5/1952, s 375 f.

56 Henmark, OoB 1959, s 106.

57 Olof Lagercrantz, Stig Dagerman, Stockholm 1958, s 109ff, resp. Vennberg, Dikt och sanning, AB 25/9 1958.

58 Lars-Olof Franzén, a.a. 1968, s 46.

59 Vennberg, Ur ett bottenläge, AT 17/5 1946. Jfr Espmark, a.a. 1977, s 225f.

60 I brevet till Gerard Bonnier 3/7 1945 nämner Aspenström att Vanmakt tidigare var ett påtänkt namn. Bokens vinjett hade gjorts av Signe Lund enligt Aspenströms egna direktiv, berättade han i samtal 23/3 1979.

Om Boyes dikt som en exponent för tjugotalets uppbrottsstämning, se Espmark, a.a. 1964, s 135.

61 Attius, a.a., s 168, not 20.

62 Jfr Vennbergs rec. av boken, AT 17/5 1946, samt Attius, a.a., s 68f.

63 Gunnel Thedéen, ”I väntan på världens undergång”. Några iakttagelser om stilistisk expressivitet i Aspenströms 40-talslyrik. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet, ht 1973, ss 10, 29.

64 Ibid, s 47, samt Schwanbom, Att bli ingen, i 40-talsförfattare, red. Lars-Olof Franzén, Stockholm 1965, s 110ff. (Tidigare i BLM 5/1961.)

65 T.S. Eliot, The Hollow Men, V (1930). Collected poems, London 1951, (1936), s 89f.

66 Göthberg, Werner Aspenström, i Den unga parnassen, 1947; På Promenaden (anon.), AT 28/12 1945.

67 Erik Lindegren, Andliga övningar anno 1946, ST 5/6 1946.

68 I min essä Till sjunkna och blommande öar, SLT 4/1978, finns en närmare genomgång av diktsviten samt besläktade texter. Om Atlantismytens litterära bakgrund, se Algulin, a.a. 1977, ss 342, 552, 357.

69 I ett brev till avh.förf. 6/3 1978 påpekar Aspenström, att ”negrer” på 40-talet ofta betecknade ett utanförskap. Ordet förekommer hos Ekelöf i Non serviams titeldikt, där det har en liknande betydelse.

70 Aspenström, Professor Laski och världens frälsning, AT 10/6 1946.

71 Aspenström, Zebran och den amoraliska människan, 40-tal 2/1946 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979).

72 Attius, a.a., s 83.

73 Holmqvist, a.a., s 67.

74 Stig Dagerman, Werner Aspenström – socialist och romantiker, RiR 21/1947.

75 Även detta tema finns hos Koestler (Yogin och kommissarien, s 155f), vilket visar att problemet kan ha blivit allmänt aktuellt under kriget. I Sverige publicerades t.ex. våren 1945 en mängd bildreportage om krigets härjningar, i tidskriften Vi med den övergripande rubriken ”Nu är det

synd om de döde". Samtidigt fanns för Aspenström också en mer personlig bakgrund, nämligen moderns död vintern 1943, som anas bakom novellen Vanmakt i Oändligt är vårt äventyr.

76 I Aspenströms dramatisering av novellen Oändligt är vårt äventyr visar omarbetningen på liknande vis, att han sökt ställa de jordiska och de metafysiska drömmarna mot varandra på ett både tydligt och objektivt sätt, som framhäver bådas oåtkomlighet. (Den stora resan, 1945, i Sveriges Radios arkiv.)

77 Samtal med avh.förf. 24/11 1977.

78 I Trappan (1964) möter upprepningskänslan i dikten Geten, där historien upprepas lika blint som naturens kretslopp, och i dikten Vladov drog en kälke, där de gamla orättfärdigheterna genast ses blomma upp igen efter revolutionen. Samma känsla är tydlig i titeldiktens sisyfosvandring genom ständiga förhoppningar och fall, och i Idrottsmannen, där den symboliska kretsgången på arenan förstärkts av negationsorden ingen, inte och intet. Uppslaget till den senare tycks för övrigt ha funnits redan 1945: i korrespondensen med Bonniers nämns en novell vid namn De övergivna maratonlöparna som uteslutits ur Oändligt är vårt äventyr. Dess karaktär framgår av Aspenströms kommentar: "Nihilistisk tidskritik av det slaget förekommer ju hos många unga nu för tiden. Uppslaget med de bedragna och evigt springande maratonlöparna är annars inte förkastligt". (Brev till Gerard Bonnier 3/7 1945.)

Ett annat samband mellan 40- och 60-talet gäller vanmakten inför idealens onåbara karaktär. I dikten Himlen, liten som en ärta (Inre, 1969) citeras Maos ord "det kan dröja 10.000 år", och i dikten Anteckningar före avmarschen (Inre) framhålls hur få det är som kan tänkas uppleva idealens förverkligande: bara i en omöjlig uppståndelse får kampens offer dela den eventuella segern.

79 Det utopiska perspektivet framhävdes av bl.a. Erik Lindegren (ST 9/9 1949), det mystiska av Östen Sjöstrand (Göteborgs Morgonpost 22/9 1949), och vanmaktskänslan av bl.a. Ragnar Bengtsson (AB 9/9 1949).

80 Aspenström, Längst ute på kajkanten, Prisma 1/1950.

81 Aspenström, Påminnelse om det elementära, ST 23/10 1950 samt Svar till Bengt Holmqvist, ST 13/11 1950.

82 Vennberg, Utbrytningsförsök, Expr. 13/4 1948 (äv. i Kritiskt 40-tal, 1948).

83 Se Attius, a.a. s 100ff, Hagerfors a.a. s 16ff samt Tomas Forser/Per Arne Tjäder, Tredje ståndpunkten, Staffanstorp 1972.

84 Se Vennberg, Utbrytningsförsök, samt Reidar Ekner, I den havandes liv, Stockholm 1967, s 27f.

85 James Joyce, Ett porträtt av författaren som ung, Stockholm 1921, s 262f.

86 Vennberg, Franz Kafka, Horisont 1944 (äv. i Kritiskt 40-tal).

87 Aspenström, Vackert väder?, MT 6/10 1950.

88 Lennart Göthberg, På väg mot en ny klassicism?; Karl-Erik Lagerlöf, a.a. ss79, 86, 107.

89 Örjan Lindberger, Skrift i snö, Vi 41/1949; Linder, a.a., s 859.

90 Aspenström, Utopin som försvann, Vi 35/1956 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979). Brevet till Lindqvist är daterat 16/7 1955.

91 Jfr Olle Holmberg, Inbillningens värld I, Stockholm 1927, s 170. Denna

tendens att stimuleras av och även uppsöka osäkerheten har uppmärksammats av den engelske psykologen L. Hudson, som i Contrary imaginations (London 1966) ger den namnet nymfolepsi. (Se äv. Marianne Jeffmar, Intelligent eller kreativ, Lund 1981, s 107.)

II Mellan mystik och förnuft

1 Hans Ruin, Poesiens mystik, Lund 1960 (1935), ss 219–237. Termerna har Ruin i sin tur hämtat från Edward Snyders Hypnotic Poetry, 1930.

2 Se Carl Fehrman, Diktaren och de skapande ögonblicken (Stockholm 1974, s 164ff) där samspelet mellan medvetet och omedvetet har en framskjuten plats. Bl.a. refererar han Graham Wallas' indelning av skapandets stadier – förberedelsen, "inkubationsstadiet", "illuminationen" och utarbetningen – där ömsom det medvetna, ömsom det omedvetna dominerar. På senare år har det också gjorts en jämförelse mellan å ena sidan höger- och vänsterhjärnans skilda arbetssätt och å andra sidan det omedvetna och medvetna. Parallellen är inte fullständig, men den visar att det är frågan om kompletterande sinnesfunktioner, där ingen kan uteslutas. Medan högerhjärnan härbärgerar drömförmågan, helhetsbilderna och den musikaliska begåvningen försiggår det verbala och analytiska tänkandet huvudsakligen i vänsterhjärnan. (Se t.ex. Robert E. Ornsteins The Psychology of Consciousness, New York 1979 (1975) samt Thomas R. Blakeslees The Right Brain, London & Basingstoke 1980.)

3 The Encyclopedia of Philosophy, Vol. 5, ed. Paul Edwards, New York & London 1967. En något annorlunda betoning har Tor Andrae i Mystikens psykologi (Stockholm 1926, s 77): mystiken definieras här som "fromheten i den mån huvudvikten lägges vid den inre religiösa upplevelsen, vid religionen som själens erfarenhet. Mystik är obetingad religiös introversion". Definitionen förmedlar dock inte den känsla som Andrae främst intresserat sig för, och som suggereras i undertiteln till hans bok: "Besatthet och inspiration".

4 DN 14/8 1981, Karl Lärka – inte bara fotograf.

5 Aspenström, Skogsfrun och de flygande tefaten, DN 2/10 1966 (omtryckt i Motsägelser, rev. utgåva 1968, s 101ff) samt Bäcken, 1958, ss 15, 35ff, 64. Att folktron inte bara är en kuriositet för Aspenström förstår man också av hans försvar för den på andra ställen i artikeln. Folktron är äldre än kristendomen, påpekar han, och föreställningen om en högandlig, fördold Gud, "vördnadsvärd, allmänbildad (dock med huvudvikten lagd på humaniora)", behöver inte vara mindre antropomorf än folktrons föreställningar om våra naturväsen. "I både rationalistens och den kristna bekännarens förakt för övertro röjer sig ofta en kulturaristokratisk hållning, den typiskt västerländska, faustiska snobbismen".

6 Aspenström, Tankar vid älven, Borlänge Tidning 1/9 1938, samt samtal med Eric Lilliehöök, kamrat med Aspenström under denna tid (31/8 1977).

7 Refererat av Aspenström i samtal 31/8 1977. Eric Lilliehöök påtalade samma dag Aspenströms starka inriktning på livsåskådningsfrågor i diskussionerna. De senare har Aspenström med viss ambivalens kommenterat under rubriken Kunskapens träd på gott och ont, Vi 31-32/1959, där han antyder att debatterandet var "ett hot mot diktens sanna väsen".

8 I Sommar, 1968, s 122f, berättar Aspenström att han sommaren 1937 arbetade på Fagersta bruk, och för en del av sin slutlön köpte Russells bok. I samtal 13/11 1976 framkom, att han läste religionshistoria 1944–45 och på vårterminen framlade sin proseminarieuppgift om Oxfordrörelsen och tron på Guds ledning. Hans inställning till ämnet är här präglad av ett visst avstånd, men Åke Runnquist, som samtidigt läste religionshistoria, har påpekat att hans kritik även under denna tid snarare gällde kyrkan som institution än själva religionen, för vilken han visade ett positivt intresse (samtal 16/3 1983).

9 I efterskriften till Vissa sidor och ovissa, 1979, s 213, nämner Aspenström att hans artikel 1942 var riktad mot den rörelse som under namnet kristen humanism hade sitt högsäte i Sigtunastiftelsen. Att hans religionskritik var en protest emot detta förstår man också av en jämförelse med Manfred Björkquists ledare i Sigtunaringen. I nr 4/1937 skriver denne att Sigtunastiftelsens syftning "är utsagd i den unga kyrkorörelsens lösenord: Sveriges folk – ett Guds folk". I nr 3/1938 heter det att "Vi bekänna oss ej blott till en humanism, men till en kristen humanism", och i nr 1/1941 menar Björkquist, att "Alf Ahlberg är ej den ende, som menar, att Europas kultur står eller faller med kristendomen". I nr 3/1941 sägs det att "Tidens stora fråga är icke trots allt av politisk utan religiös art", och i 4/1941 anser Björkquist att "Västerlandets öde är sammanokat med kristendomens öde", och att "själva synen på människan, själva människovärdet på det närmaste hänger samman med evangeliet". I nr 1/1942 har tonen höjts. Nu är "det stora väsentliga budskapet: Sveriges folk – ett Guds folk", och lösenordet är "den svenska linjen – den kristna linjen".

10 Se artiklarna Den kristna linjen – med och mot (ledare), SvM 14/8 1942, Ateisterna och kristendomen (ledare), SvM 18/8 1942, "Utan religiös dominant?" (ledare), SvM 21/8 1942. Aspenström svarade i artiklarna Ateisterna och kristendomen (Ett förtydligande), SvM 21/8 1942, och Ateisterna och kristendomen ännu en gång, SvM 28/8 1942.

Samma motvilja mot sammankopplingen av religion och samhällsnytta framkommer i artikeln Jag tror på det ovissa (Sökaren 9/1977, äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979), där han opponerar mot synen på religionen som "stöttepelare och hjälpgumma åt samhällsmoralen, den allmänna anständigheten". Jfr även artikeln Några synpunkter på maränger, Clarté 3/1964 (även i Vissa sidor och ovissa): "Denna strävan att bistå sanningssynpunkten med en nyttighetssynpunkt har alltid förefallit mig misstänkt, det blir så att säga ett argument för mycket".

11 Ateisterna och kristendomen (Ett förtydligande).

12 Definitionen är hämtad ur Aspenströms artikel Humanism och kristendom, Tiden 1/1943. Se också artiklarna Bertil Malmberg och religionen, Tiden 10/1943, Guitarr och dragharmonika, AT 22/10 1943, Individualism och religion, DN 5/8 1943, Kristendomen, människovärdet och fjäriln på Haga, SoF 7/1944, Sankte Pers söndagsläsning, AT 26/10 1944. Ett par av artiklarna handlar dock mer om religionens estetiska än dess etiska uttryck.

13 Se Lennart Göthberg, På väg mot en ny klassicism?, BLM 6/1946, samt Krister Wickman, Författare och politik, 40-tal 7/1945 (även i Kritiskt 40-tal).

14 Se Karl Vennberg, Den moderna pessimismen och dess vedersakare, 40-tal 1/1946 (även i Kritiskt 40-tal).

15 Intervju med Aspenström i tidningen Upsala 26/11 1947: ”40-tal lägges ned, ny tidning kommer”.

16 Oscar Hedberg, Vad är det obegripliga i 40-talismen? Ny tid, Göteborg 5/8 1947, samt Lars Gustav Hellström, Vad är en 40-talist? Expr. 17/9 1947.

17 Den s.k. obegriplighetsdebatten började med Sten Selanders recension av mannen utan väg, SvD 23/4 1946. Den s.k. pessimismdebatten började med Karl Vennbergs artikel Den moderna pessimismen och dess vedersakare, 40-tal 1/1946.

18 Artur Lundkvist var en av dem som gick hårdast till motangrepp, t.ex. i artikeln Pessimismen i den nya litteraturen, 40-tal 9–10/1946, där han bland annat i existentialismens företrädare såg en förträngd homosexualitet – en illustrerande kollision mellan Freuds och Sartres verklighetstolkningar.

19 Bengt Anderberg, Dikten åt diktarna eller Tal i egen sak, 40-tal 5/1946, och Kommentarer till mig och T.S., 40-tal 8/1946, samt Lars Englund, Lyrik, besvärjelse, 40-tal 2/1947.

20 Lars-Olof Franzén, Omskrivningar, Stockholm 1968, s 43.

21 Karl Vennberg, Ur ett bottenläge, AT 17/5 1946. Aspenströms essä trycktes i 40-tal 2/1946. Allusionsjakten framgår också av, att Erik Lindegren uppfattade dikten Tjurkalven som en ironi mot Artur Lundkvist, ”livsdyrkaren” som inte såg slaktarens hot. (Lindegren, Andliga övningar anno 1946, ST 6/5 1946). Jfr kap. IV, s 149.

22 Om Jungs ”den stora modern”, se Alf Kjellén, Diktaren och havet, Stockholm 1957, s 143. Samma längtan finns för övrigt hos Vennberg i dikten Requiem, Halmfackla, 1944: ”Sova drömlöst med havssmak i munnen”, och hos Stig Carlson i dikten O verklighet (Sorgens testamente, 1946), där önskan är ”kraften att vända åter / till urslemmet och snäckan”. Havssymboliken har dock inte enbart en djuppsykologisk innebörd. I upanishaderna liknas all-anden vid havet, och hur havet även för Aspenström förknippas med en mystisk oändlighetskänsla visar en formulering i hans anteckningsbok från 1951: ”Jag längtar till ett större hav. Till sist upptäcker man att alla hav är insjöar. Jag vet att jag kommer att vara otröstlig även i den indiska oceanen”.

23 Om den förkärlek för natten och drömmen som ofta går jämsides med romantikens värdering av det omedvetna, se Wellek & Warren, Litteraturteori, Stockholm 1967, s 77f.

24 Aspenström, Jordvagga–Himmelstak, 1973, s 67.

25 Uppgift i samtal 13/11 1976 samt i efterskriften till Vissa sidor och ovissa.

26 Per Gren (= Aspenström), Litteraturen och grottan Sverige, AT 3/8 1945.

27 Något som kan ha bidragit till minskningen 1947 är att Vennberg då lämnade posten som kulturchef på AT. Ingemar Algulin har visat hur detta i hög grad minskade antalet artiklar för Vennberg själv (Den orfiska reträtten, Stockholm 1977, s 222).

28 Aspenström, Professor Laski och världens frälsning, AT 10/6 1946.

29 Se Vennberg, Problemet Sartre, AT 10/8 och 12/8 1946 (även i Kritiskt 40-tal); Sartre, Litteraturens nationalisering, 40-tal 2/1946; Camus, Sisyfosmyten, 40-tal 8/1946. I en av sina artiklar menade Vennberg att Sartre var ”den mest oroande och stimulerande företeelsen i dagens europeiska

kulturliv", och påpekade att "en mera ingående debatt om existentialismen är på väg även i Sverige". Jfr kap. I, s 27.

30 Som ofta hos Aspenström är de här citerade breven odaterade. Av sammanhanget kan man dock sluta sig till att de skrivits på sommaren 1946 – bland annat diskuteras uppläggningen av höstens nummer.

31 Se intervju i tidningen Upsala 26/11 1947.

32 Artur Lundkvist, Den unga kritiken, ST 15/11 1948. Vennberg och Aspenström hade ursprungligen planerat två volymer för det överrika materialet, något som starkt kontrasterar mot den essäistiska fattigdom som 50-talstidskrifterna sedermera skulle drabbas av. Den nämns t.e.x av Svante Foerster i Rapport från 50-talet, Tribun 1/1955: "Ett av de drag som skiljer 50-tal från 40-tal – och 30-tal – är den nästan totala avsaknaden av fortlöpande kritisk debatt". Den tas också upp av redaktören för Upptakt, Göran Palm, som förgäves väntat på diskussionsinlägg: "försiktigt uttryckt – den intellektuella utrustningen frapperar mindre hos 50- än hos 40-talister". (Upptakt 1/1956).

33 Hans Sandberg, Den politiske Stig Dagerman, Stockholm 1979, s 126ff; Håkan Attius, Estetik och moral, Stockholm 1982, s 101. Aspenströms förmåga att se båda sidorna i konflikten har också understrukits av Bengt Anderberg i samtal 18/8 1979.

34 Sandberg, a.a. s 132f, samt uppgift i samtal med Vennberg 10/7 1979. För Aspenströms del fortsatte dock umgänget med Dagerman, fast det försvårades efter familjen Aspenströms flyttning till Dalarö hösten 1949 (samtal med Aspenström 17/10 1979).

35 Vennberg, Utbrytningsförsök, Expr. 13/4 1948 (även i Kritiskt 40-tal).

36 Att 1948 upplevdes som ett gränsår visar även de litterära tidskrifter som nu föddes: Prisma, Poesi och Utsikt. I den senare betonades det väntade generationsskiftet starkt, och de författare som välkomnades var de "som ännu inte gett ut några böcker eller på allvar tagit del i det stora världs- och livsförbättrarbråket". Liknande exempel är inte svåra att hitta. En rubrik i SDS 22/10 1948 lyder: "40-talismen avskaffades igår vid studentafton i Lund". (Denna gång var det Ragnar Bengtsson som låg bakom avskaffandet.)

37 Göran Palm, 40-talsformen under debatt, Medan Lagrarna Gro 3/1950. Ögonmetaforen har visserligen en surrealistisk färgning, men dess tillämpning i mannen utan väg torde för 40-talets räkning ha varit tongivande – här står den enligt Bernice Isaksson som symbol för den förlamande medvetenheten (Bernice Isaksson, Erik Lindegrens "mannen utan väg", otryckt lic.avh., Lund 1965, cit. efter Carola Hermelin, Vinteroffer och Sisyfos, Uppsala 1976, s 39).

38 Jan Stiernstedt, Överornamenterad klanglyrik, Utsikt 2/1950.

39 Vennberg, Den fyrtiotalistiska lyrikens återtåg, ur Intåg i femtiotalet, 1949, omtryckt i Svenska Litteraturstudier, Lund 1968.

40 Bo Setterlind, Kommentarer till Absint-anemi, och Per Schwanbom, Den nya livskänslan, båda i Utsikt 4/1950.

41 Upprinnelsen till Snömotivet nämns dels i Kai Henmarks essä Ingen tidsbegränsning gäller (Ord och Bild 1959, s 98), dels i Aspenströms Jordvagga–Himmelstak, 1973, s 65f, där han själv berättar: "Det var på senhösten 1946. Tillsammans med några jämnåriga och äldre författare hade jag deltagit i ett symposium hemma hos Gunnar Erikson, 'Skådarsånger-

na's diktare, vars profetiska hållning bröt sig mot den gängse 40-talsskeptiska. Jag hade fått en del slängar, som jag dåligt parerat. Utled på grälet gick jag sent på natten Hornsgatan fram. Det hade börjat snöa. Ljuskonerna under gatlyktorna fylldes av tumlande lätta flingor. En fras kom för mig, lade sig på tungan och smälte: 'snö är lika bra som allting annat'. En banal och tvivelaktig tanke, meningsfull just den stunden, en salva som passade såret." För Henmark nämns också att Artur Lundkvist varit närvarande, och att "brytningen mellan livsdyrkare och 40-talspessimister var skarp". Hemvägens snöfall kändes "skönt och rent i jämförelse med det sterila pratet", och innebar alltså närmast en motbild. Ursprungsfrasen "snö är lika bra som allting annat" ingår också i den första versionen av Vintersaga. (Se not 42).

42 Vintersaga och Nattfiske publicerades i 40-tal 1/1947; Snöbrev och Skådespelarens rum i BLM 1/1948; inledningsdikten samt Jämn mark för den omöjliga staden i Utsikt 1/1948, vilket innebär att de senare troligen skrevs i slutet av 1947.

43 En clown måste ha gått vilse, Svenska radiopjäser 1949, ss 64, 69. (Jfr kap. IV, s 150). I Snöstaden, publicerad i Vintergatan 1950, kommenteras en vinterbild där allt "sover" under snöns täcke med orden: "Det är ovisst om de som sover någonsin skall vakna. Varför skulle människorna och träden..." För solens skull "bör ingen försaka sin djupa dvala".

44 Aspenström har själv framhållit pjäsen för Kai Henmark (Ord och Bild 1959, s 92). Referatet följer här Ivar Harries i hans recension, Expr. 6/2 1953. Pjäsen uppfördes av Arbetslaget för svensk scenkonst på Galjonen 5/2 1953, men skrevs enligt Ingrid Enberg redan 1949. (Enberg, Saga, fantasmagori och moralitet. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet vt 1966, s 3.) En orsak till att uppförandet dröjt kan vara att pjäsen, enligt Gunnar Bergman i AT 6/2 1953, först refuserats av Dramaten.

45 Aspenström nämner 40-talets "vakenhetsmoral" och "plikt att avslöja denna vår blindhet" i Jordvagga–Himmelstak, s 67.

46 Vennberg, Ur ett bottenläge, AT 17/5 1946.

47 Harrie, se ovan, Ebbe Linde, se DN 6/2 1953.

48 Franzén, Fruktan som dygd, BLM 8/1963; Aspenström, Jordvagga–Himmelstak, s 67. Dikten har berörts också av Ingemar Algulin i Den orfiska reträtten, s 362 – här betonas den bristande "publikkontakten" mellan poeten och dem han vill nå – och av Attius i hans avhandling (s 147ff), som delvis anknyter till Algulin. Samtidigt tyder Attius de sovande som "de oskuldsfullt omedvetnas självklara hemhörighet i *verkligheten*" (min kurs.). I detta avseende står han alltså för en liknande tolkning som Franzén.

49 Henmark, Ord och Bild 1959, s 105.

50 Aspenström, Skyddsrummet, BLM 9/1946, s 734: "Varför är jag ensam seende av alla? [- - -] Men jag törs inte skrika, jag har ju inga bevis, jag kan ju ha blivit bedragen, och där står jag med fylleristens skam". Jfr även Förebud 1953: "Den första tiden frågade jag mig gång på gång om det inte var min plikt att ropa ut det jag sett. Mot den övermäktiga fienden kan vi inte försvara oss, men vi borde väl med öppna ögon följa hans rörelser" (s 48).

51 Aspenström, Skeptikern och kristendomen, AB 15/11 1949.

52 Aspenström, Guitarr och dragharmonika, AT 22/10 1943.

53 Samtal med Aspenström 28/4 1977.

54 Se Gunnar Qvarnström, Moderna manifest, 1, Uppsala 1973, s 72.

55 Se Plotinus, The Enneads, translated by Stephen Mac Kenna, London 1956, s 175ff; Upanishaderna, sv. övers. Stockholm 1980, s 177, samt Karl Jaspers' framställning i Anaximander, Heraclitus, Parmenides, Plotinus, Lao-tzu, Nagarjuna. From The Great Philosophers, Vol. II, ed. by Hannah Arendt, New York & London 1974, ss 32–86, spec. ss 70ff, 76.

56 Plotinoscitat förekommer i Aspenströms anteckningsböcker från 60- och 70-talet. Bekantskapen är troligen tidig – man kan, som Aspenström påpekat i brev 21/12 1981, inte läsa religionsvetenskap och förbli okunnig om Plotinos.

57 Jag har i det väsentliga följt Asta Leanders sammanfattning av Jungs människosyn i hennes inledning till boken Om psykisk energi, drömmar och arketyper, Stockholm 1977.

58 I Aspenströms anteckningsbok från 1951 får drömtydare av den freudianska skolan en kritisk kommentar, som kompletteras med hans egen formulering: "Drömmen – andens segelled". Liknande uttalanden finns i en artikel 1954, Återvända är att försonas, Expr. 19/3, där han skriver: "Det Eden vi drivits ut ifrån och därför önskar tillbaka är mera avlägset och mera ljusskimrande än barndomens björkhage. Det är av annan art. Vi kan inte återvända dit annat än i drömmens flyktiga hågkomst eller någon sällsynt gång i dikten (och då utklutade i våra alltid lantliga kläder)." I Bäcken, 1958, heter det på liknande vis: "Vi var alla med den dag då Noak steg ur arken. De flesta vill inte bli påminda om den saken, vill inte se sin ungdoms hy härjad av några urålderns rynkor. I drömmen är vi sannfärdigare. Forskar vi inåt, påträffar vi förr eller senare minnesbilden av det ljusöversköljda Ararat" (s 43). Vidare relateras i Aspenströms anteckningsbok från 1963 en dröm som en kunskapsakt: "Hela dagen gick jag domnad, utblåst, isolerad såsom alltid efter mina kosmiska drömmar. Besöken i den andra världen är mycket tröttande". (Drömmen finns återgiven i en intervju av avh.förf. i Lyrikvännen 3/1983). Ännu tydligare framgår affiniteten med Jung i en anteckning 1973, där Aspenström åter tar avstånd från en freudiansk drömtydning och säger sig dela "Jungs uppfattning att drömmen är verklig och sann och inte bara en försvarsmekanism eller ett symboliskt camouflage".

Om likheten mellan Aspenströms och Jungs drömsyn, se även Henmark, OoB 1959, s 106, och Carl Fehrman, Werner Aspenström och hans symboler, SLT 1961 (äv. i 40-talsförfattare, red. Lars-Olof Franzén, Stockholm 1965, s 142).

59 Göran Printz-Påhlson, Solen i spegeln, Stockholm 1958, s 222. Printz-Påhlsons tolkning av hundsymbolen sammanfaller med den som gjordes av flera recensenter. Åke Janzon ansåg t.ex. i SvD 2/10 1954, att hundarna är "vi", och Bo Strömstedt sammanställde Hundarnas titeldikt med dess inledningsdikt, som handlade om poeter (Expr. 5/10 1954).

60 Jfr kap. III, s 99f.

61 Aspenström, Lufthunden och järnbruksarbetaren, Vi 17/1949.

62 Hundarna kan givetvis tolkas på flera sätt. På ett plan, det realistiska, handlar det om just hundar, t.ex. i Hundarnas titeldikt, som återgår på de vilda hundarna i Italien. Hundarna kan också, som framgår i kap. IV, förknippas med ett hot, t.ex. i dikten Frestelsen (Hundarna).

63 Se Helmut von Glasenapp, De fem världsreligionerna, Stockholm 1970, s 56, Poul Tuxen, Verdensreligionernes hovedverker i oversettelse, De aeldste upanishader, I, København 1922, s 114, samt R.C. Zaehner, (övers. o red.), Hindu scriptures, London 1982 (1938) s 141. (Den svenska översättningen 1980 saknar detta avsnitt.)

64 Jfr Upanishaderna, sv. övers. 1980, s 189, 193.

65 Se Qvarnström, a.a., s 16; Wallace Fowlie, Age of Surrealism, Bloomington & London 1966 (1950), ss 24, 56, och Algulin, a.a. 1977, s 281.

66 Aspenström, 66 dikter, 1964, s 7. Att hans intresse för den primitiva dikten varit tidigt visar ett brev till honom från Lars Ahlin 28/1 1944. Denne skriver: "Du talar om att det bara finns *en* naturlig litteratur, nämligen de primitiva folkens visor".

67 Walter Dickson, Hjärtfäste och hungertorn, Stockholm 1953, s 185ff.

68 Aspenströms förhållande till surrealismens formspråk framgår bland annat av en muntlig kommentar 24/11 1977, som antyder att han reagerat positivt på en privat anmärkning från Lindegren om det "ingenjörsaktiga" i en av hans dikter. Omvänt pekar Aspenström i ett odaterat brev till Gerard Bonnier 1952 på vad han finner "oavslutat" i Artur Lundkvists dikt: "fantasien är så utomordentligt välutvecklad i jämförelse med den konstruktiva, arkitektoniska förmågan". Om sitt eget skrivsätt har Aspenström berättat i intervjun i Lyrikvännen 3/1983. Betr. surrealismens förbindelse med en medveten poetik, se Kjell Espmark, Själen i bild, Stockholm 1977, s 16f.

69 Jfr Qvarnström, a.a., ss 17, 70, och Fowlie, a.a., ss 24, 33, 155.

70 Aspenström, Människokunskap, ST 4/12 1949.

71 Burton/Aspenström, "Jag skriver för katten", Lyrikvännen 3/1983.

72 Aspenströms kommentar finns i Samtid och framtid 9/1952, s 276f. Dateringen av dikten bygger på ett referat från en lyrikuppläsning (Göteborgs-Posten 10/10 1946), där Aspenströms dikt "Som du som väntar" nämns, vilket torde vara en feltolkning av Den som ni väntar.

Vad analysen beträffar har diktens slut av Örjan Lindberger tolkats så, att den gudomliga uppenbarelsen, ljuset, går över alla personlighetens ytterverk och når det innersta direkt (Lindberger, Skrift i snö, Vi 41/1949). Karl Vennberg associerar å sin sida leoparderna med Kafkas leoparder, som bryter sig in i templet och lapar offerkrusen tomma (Vennberg, Två slags leoparder, Idun 44/1949). Se äv. Konsten att läsa innantill – tre tillämpningsövningar, AB 2/3 1950, Hans Evert René, Två intuitiva dikter, Lyrikvännen 5/1965, Christer Oxenstierna, Dikt och analys, Lyrikvännen 2/1966, samt Ingvar Holm, Guds leoparder, Svenska diktanalyser, 1967 (1965) (tidigare tryckt i Verser och vetande, Lund 1951).

73 Upanishaderna, sv. övers. 1980, ss 115, 117.

74 Ruin, a.a., s 190f. Inom litteraturen pekar Ruin på besläktade uttryck hos Runeberg, t.ex. om "det himmelska, som genomströmmar allt", och hos Almqvist, som i den första av sina songes låter själen rinna eller sjunka in i gudafamnen.

75 En liknande tanke finns i Aspenströms anteckningsbok från 1968, där han påpekar att vår medvetenhet hindrar oss från att tränga in i trädets omedvetenhet: "Det är bara till hälften sant att kunskapsförmågan vidgar vår horisont, den inskränker samtidigt genom att utestänga oss från omedvetenhetens omedvetna gemenskap", summerar han.

76 Aspenström, Poeten och kejsaren, Svenska radiopjäser 1956. Att sova eller inte sova nämns som förlaga till pjäsen av Ingrid Enberg, a.a., s 14, samt av Aspenström själv i en intervju av Sven Lindquist (DN 30/7 1955).

77 Göran Palm, Två bilder av Ezra Pound, BLM 2/1963, resp. debattinledning vid den nordiska lyrikveckan på Fornby folkhögskola, Borlänge, 26/5 1963. Inledningen citeras i BLM 6/1963 och i OoB 4/1963, och ingår i Sextiotalskritik, red. P.O. Enquist, Stockholm 1966.

78 Se t.ex. Leif Nyléns "60-talslexikon" i Böckernas värld 1/1968.

79 Poesidebattens intolerans och dogmatism nämns av bl.a. Folke Isaksson i Samtal om poesi 2, OoB 4/1963.

80 Aspenström, Gråvinter, gråa elefanter, Expr. 5/2 1975.

81 Aspenström, Jag tror på det ovissa, Sökaren 9/1977 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979).

82 Enberg, a.a., s 33f. Citatet är från Ett ovanligt fall, Teater II, 1962, s 42.

83 Aspenström, Teater II, 1963, s 75ff.

84 Ibid, s 120.

85 Programblad till Faster, Stockholms stadsteater 1977–78.

86 Aspenström, Mostrar dör och jättar ger sig av, Dalaröster 1971.

87 Vid samtal med Aspenström i hans barndomsby Torrbo 13/7 1979 kunde han utpeka den tänkta bakgrunden till flera av pjäsens scener, t.ex. dammen och källan, vars mått till och med anges i pjäsen. (Se mina artiklar Faster och forskaren, Vår lösen 8/1978, samt I Werner Aspenströms barndomslandskap, Åttiotal 16, 1984.)

88 Aspenström, Teater IV, 1978, ss 99, 102, 104, 130.

III Mellan det universella och nära

1 W.K. Wimsatt, Jr, The Verbal Icon, Studies in the meaning of poetry, University of Kentucky Press, 1954, s 69ff.

2 Aspenström, Förebud, 1953, s 61. Att Aspenström tidigt varit förtrogen med denna utsikt framgår av en minnesbild som Bengt Anderberg förmedlat: "Första gången jag träffade Werner Aspenström var på våren 1946. Han hyrde då ett vindsrum i en villa i Enskede, där det rymdes en säng, ett skrivbord, en stol och en tämligen stor kartong att ha fötterna i när det var kallt. [- - -] I villan fanns det också ett gammaldags tredelat fönster, som vette mot Skogskyrkogården. Om man kikade ut genom det från en viss punkt i rummet, visade den nedersta delen en mur och några trista husväggar, mellandelen trädkronor och den övre delen ett stycke ren blå himmel. 'Inferno, Purgatorio, Paradiso', sade Werner på sin sällsamma dalmas-italienska". (Anderberg, Möten med Aspenström, ur programmet till Mattan, Göteborgs stadsteater 1964.) Det kan påpekas att Förebud började skrivas just 1946.

3 Aspenström, En barbar i Rom, MT 26/4 1953.

4 Henmark, Ord och Bild 1959, ss 91–111. Rev. i förf:s En fågel av eld, Stockholm 1962.

5 Carl Fehrman, Werner Aspenström och hans symboler, SLT 1961 (äv. i 40-talsförfattare, red. Lars-Olof Franzén, Stockholm 1965), Göran Palm,

Evighetssinnet, BLM 4/1961, Erik Hjalmar Linder, Fem decennier av nittonhundratalet, Stockholm 1966, s 862f.

6 Med den kunskapsteoretiska idealismen avses åsikten, att sinnet och andliga värden är grundläggande i världen som helhet: allt är i någon mening beroende av våra mentala processer. Med den kunskapsteoretiska realismen avses åsikten, att materiella ting existerar utanför oss, oberoende av vår sinnesupplevelse. The Encyclopedia of Philosophy, ed. Paul Edwards, London & New York 1967, Vol. IV och VII.

7 Se t.ex. Bengt Holmqvist, 40-talslyrik, Stockholm 1951, s 10, Gunnar Brandell, Svensk litteratur 1900–1950, Stockholm 1967, s 340, Birgitta Holm, Gösta Oswald, Stockholm 1969, s 61ff.

8 Sivar Arnér, Försvar för dikten, 40-tal 3/1944 (äv. i Kritiskt 40-tal, 1948) samt Karl Vennberg i Lyrisk modernism, BLM 6/1946.

9 Uppgift i samtal med Aspenström 14/11 1977.

10 Ibid. Denna verklighetsförankring tycks dessutom ha varit så väsentlig för Aspenström att han störts av en oriktig detalj: de ”sönderslitna tömmar” dikten nämner skulle varit ”grimmor”.

11 Aspenströms roll i bedömningen av Camera obscura framkommer i hans kommentar i AT 30/12 1946. Fogelströms dikt infördes under pseudonymen jon-erik jonsson i 40-tal 4/1946. Sabotagesyftet avslöjades av Fogelström i ett brev till BLM 8/1951, som besvarades av Aspenström i BLM 9/1951 under rubriken 40-tal och Fogelström.

12 Den stora resan framfördes i radio 20/12 1945, och Branden, som hösten 1946 vann pris i Radiotjänsts teaterpristävling, uppfördes som hörspel 23/5 1947. Övriga pjäser mellan 1945 och 1949 är Trygghetens hus (uppförd på Studioscenen i dec.1948, manus förkommet), Platsen är inhöljd i rök (Svenska radiopjäser 1948, uppförd 22/2 1948), En clown måste ha gått vilse (Svenska radiopjäser 1949, uppförd 23/9 1949), Att sova eller inte sova (uppförd först 1953, manus förkommet. Se kap. II, not 52) samt Glasmålaren (otryckt och förkommen. Pjäsen nämns av Ingrid Enberg i hennes Saga, fantasmagori och moralitet – en studie i Werner Aspenströms senare dramatik med tonvikten lagd på Teater I, II och III. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet vt 1966, s 3).

13 Gipsmasken och dess ursprung berörs i A. Alvarez' bok om döden, den grymme guden, Stockholm 1976, s 119f.

14 Uppgift i samtal 25/11 1982.

15 Artur Lundkvist, Ikarus' flykt, Stockholm 1939, s 62.

16 Det stigande vattnets tematiska samband med Vintersaga nämns även i Kjell Espmarks Själen i bild, Stockholm 1977, s 225f. Om vattnet som dödssymbol, se Alf Kjellén, Diktaren och havet, Stockholm 1957, ss 62, 72, 201.

17 Henmark, OoB 1959, s 106.

18 Termen ”vingsymbolik”, som är hämtad ur Peter Hallbergs Natursymboler i svensk lyrik, Göteborg 1951, citeras av Gunnel Thedéen i samband med Snölegend. I sammanhanget nämner hon också, att Aspenströms bild av havet sällan blir konkret. Påfallande är, att det knappast nämns i den sinnligt präglade prosaboken Sommar (1968), som ändå tilldrar sig i havsbandet. Ett signifikant undantag är när Aspenström menar att ”universalkänslan” göds av ”Öppna vidder, hav och slätter” (s 99). (Se Thedéen, I väntan på världens undergång – några iakttagelser om stilistisk

expressivitet i Werner Aspenströms 40-talslyrik. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet ht 1973, s 38f. Jfr äv. Hallbergs Diktens bildspråk, Stockholm 1982, s 276.

19 Björn Julén, Tjugo diktanalyser från Södergran till Tranströmer, Stockholm 1962, s 66ff. En kort analys av Lars Gustafsson, som tar fasta på diktspråkets karaktär av objektiv utsaga, återfinns i Nordiska sommaruniversitetets årsskrift 1954, ss 268–70.

20 Aspenström, Besvärjelse, Vi 47/1950 (rec. gäller Stig Sjödins Nattliga besök).

21 Aspenström, Diktens uppgift, MT 19/5 1951, samt Poesi och besvärjelse, BLM 5/1952 (den senare äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979).

22 Olle Holmberg nämner i samband med språkets besvärjande makt konsthistorikern Wilhelm Worringers sätt att knyta den "primitiva" ornamentiken till viljan att fixera eller ordna livets oro och godtycke; att ge det kaotiska en överordnad, oorganisk lagbundenhet genom ett abstrakt mönster. Samtidigt papekar Holmberg, att formens liv också är avståndets liv, ett "optiskt" liv till skillnad från närhetens beröring, som konstnärligt står närmare realismen. (Holmberg, Inbillningens värld, II:2, Poesien, Stockholm 1930, ss 173ff, 180f.)

23 Aspenström, Lyrikern Harry Martinson, MT 24/11 1952.

24 Om innebörden i Stagnelius' "töcken" och "dimmor", se Hallberg, a.a. 1982, s 284.

25 En lyriker som Lars Englund var inte bara introduktör av japansk lyrik – t.ex. i en volym 1953 – utan tillämpade även dess mönster på sin egen diktning. Några kritiker har också i Bo Setterlinds poesi sett kinesiska influenser (se Lennart Hagerfors, På väg in i 50-talet, Stockholm 1979, ss 110, 142). Vad Aspenström beträffar läste han redan utgivningsåret 1945 Erik Blombergs tolkningar av kinesisk lyrik (uppgift i samtal 17/9 1979).

26 Axel Liffner nämner i sin recension (AB 20/3 1952) att man lätt glömde dikternas poetiska förtjänster för denna gissningslek om vilka porträtten gällde.

27 Holmberg, a.a., s 169f.

28 Harry Martinson, Blad (Nomad, 1931), På åsens trappa (Midsommardalen, 1938). Jfr äv. Kjell Espmark, Harry Martinson erövrar sitt språk, Stockholm 1970, s 121, samt N. Burton, Till sjunkna och blommande öar, SLT 4/1978, där Aspenströms verklighetssyn jämförs med Martinsons och Ekelöfs.

29 Dikten har berörts av Ingemar Algulin i Den orfiska reträtten, Stockholm 1977, s 375, där den ses som en uppgörelse med den symbolgrundade litteratursynen och en rekommendation av ett realistiskt alternativ.

30 Aspenström, Återvända är att försonas, Expr. 19/3 1954 (äv. i Besök i barndomen, 1955, s 23ff).

31 Aspenström, Bäcken, 1958, s 108ff: "Silverklockan ringer, den slutar ej att ringa, klangen ändrar sig något, nu är det skällkons klocka. Plötsligt ser jag henne komma lunkande uppför altargången och efter henne min mor i huckle och grå strandkofta, i handen bär hon en björkvidja. När hon går förbi min bänkrad vänder hon sig mot mig med en blick som inte är tom, men främmande och svår att tyda. I ljusstrimman framför altarskranket glesnar de till ett blekgult stoff och upplöses sakta, först kreaturet och därefter min mor."

32 Då dikterna är okända och svåråtkomliga återger jag även 30-talsparodin, Svarta mesar:

> O även under denna himmel av emalj
> kan mesar hitta havregryn och talg!
>
> – – –
>
> Tömd är vår kalebass och död vår tro.
> På denna mark kan intet växa, intet gro.
>
> Då – när vårt citadell skall överges,
> hörs plötsligt vingslag från en liten mes,
>
> hörs näbben dunk- och picka som en kolv
> mot lådans nyss så meningslösa golv:
>
> en himmelsk stråle (fastän svart och dum)
> upplyser jordens krematorium!
>
> Ja hjärtat pickar underbart – men kort.
> Snart tonas mesen obönhörligt bort
>
> och samma ångest rider samme man
> vars glädje nyss vid fönsterlådan brann.
>
> O vore jag en biologisk fågel på en kvist
> istället för en vanlig mänsklig meningsfyllerist,
>
> ty även under denna himmel av emalj
> kan mesar hitta havregryn och talg.

33 Wallace Stevens hade före 1955 översatts av Erik Lindegren, Bo Carpelan och Folke Isaksson i ett flertal tidskrifter, av den senare även i radions Nattövning 1954.

34 Kai Henmark, OoB 1959, s 110; Linder, a.a., s 862f; sign. P. – P, dvs Göran Printz-Påhlson, i Svenskt litteraturlexikon, s 21.

35 Dikterna om Ikaros. En antologi av Jan A. Persson, Stockholm 1970, s 9.

36 Formuleringen återkommer i Motsägelser, rev. uppl. 1968, s 65, då i samband med historiens känslokyla inför "fotnotsfolket", alltså de oheroiska och oomskrivna människorna. (Jfr not 72.)

37 I Ikarus' flykt, 1939, har Artur Lundkvist fångat "Poesins Ikarus", den visionäre diktaren "i ständigt uppror mot sitt beroende av verkligheten" och med en ständig vägran "att betrakta världen ur någon som helst mänsklig aspekt" (s 17). Jfr äv. Carola Hermelin, Vinteroffer och Sisyfos, Uppsala 1976, s 17, Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik 1964 (1956), ss 46ff, 57f, 93ff samt Ingemar Algulin, a.a. 1977, s 158f.

38 Walter Dickson, Verklighetsdraget i finlandssvensk dikt, BLM 7/1947 (äv. i Kritiskt 40-tal, 1948).

39 Aspenström, Synpunkter på Kalevala, MT 18/4 1951. Möjligen kan man också i Dikter under trädens nästan programmatiska slutdikt utläsa en

allusion på Diktonius' ordval och hans expressivt korthuggna meningar: "Granit! [- - -) Den vita näverbåten från Finland / kanar mot kajen och förtöjs. [- - -] ett helvetes larm!"

40 Aspenströms dagboksanteckning är daterad 14/10 1954 och publicerades i SLT 4/1978 i anslutning till den nämnda essän Till sjunkna och blommande öar.

41 Karl Vennberg nämnde t.ex. i ett samtal 10/7 1979, att han uppfattat Aspenströms anknytning till Martinson och den naiva iakttagelsen som något av en protest mot den hårdare 40-talslinjen.

42 Sven Lindqvist (sign. Qvist), Aspenström evigt ung på Strindbergs ö, skriver komedi, leker clown vid spegeln, DN 30/7 1955.

43 Aspenström, Strindberg, i Meddelanden från Strindbergssällskapet 30–31/1962.

44 Se Albert Wifstrand, Om räkneord i poesin, ur Tider och stilar, Lund 1964 (1944), s 65ff.

45 Martinson läste Brehm redan 1929 enligt Espmark, a.a. 1970, s 97, och Aspenström gjorde det under 50-talet, kanske redan på 40-talet, enligt en uppgift i samtal februari 1978. Just det "förmänskligade" var något han uppskattade, påpekade han vid samma tillfälle.

46 Hans Ruin, Poesiens mystik, Lund 1960, s 292.

47 Espmark, a.a. 1970, ss 138–182.

48 Jfr Upanishaderna, övers. Elin Lagerkvist och Astrid Setterwall Ångström, Stockholm 1980, s 182, samt Walther Eidlitz, Indisk mystik, Verdandis småskrifter nr 526, Stockholm 1952, s 22.

49 Det sistnämnda framkommer fr.a. i Kai Henmarks tydning av dikten (OoB 1959, s 110). Om ljuset som en symbol för allrörelsen i universum, se Ruin, a.a. s 319.

50 Brev till avh.förf. 9/7 1980.

51 I en recension (Den andra tonen, Vi 48/1948) antar han att poeten Ragnar Bengtsson "en längre eller kortare tid vilat i det heliga fikonträdets skugga" eftersom han "talar om 'begär' i negativ indisk mening, som det som binder oss vid lidandets kretslopp", och på samma ställe definierar han Nirvanas betydelse. Året därpå ger han dikten Panteisten det vediska namnet Tat twam asi – en formel som summerar förhållandet mellan den kosmiska världsprincipen och vårt individuella jag, något som visar att han haft den indiska filosofins tankegångar aktuella. Som tidigare framgått finns dessutom i Hundarna, i dikten Jag måste leva här, ett dolt citat ur upanishaderna, som alluderar på en för orden oåtkomlig värld. (Se kap. II, s 67, samt Upanishaderna, Stockholm 1980, s 193, 189. I Håkan Attius' Estetik och moral, Stockholm 1982, s 155, nämns titeln Tat twam asi utan närmare kommentar.)

52 Aspenström, Om det komiska eller Nobelpris till Chaplin, ST 25/9 1950.

53 Se Sven Linnér, Dostoevskij on Realism, Stockholm 1967, s 203ff.

54 Om de franska realisternas organiska metaforer, se Karl-Erik Lundevall, Från åttiotal till nittiotal, Stockholm 1953, s 145, samt Karl-Åke Kärnell, Strindbergs bildspråk, Stockholm 1969, s 117ff.

55 Se Glasenapp, De fem världsreligionerna, Stockholm 1970, ss 20, 58f, 79f, 178.

56 Upanishaderna, Stockholm 1980, ss 32, 49. Att trädet hos Aspenström är

en symbol med religiös anstrykning har framhållits också av Carl Fehrman (40-talsförfattare, s 141), som dock inte nämner anknytningen till indisk religion.

57 Folke Isaksson, Vanmakt i världen, DN 9/10 1964; Björn Håkanson, Är mikrofolket att föredra?, BLM 9/1964. En självkritisk kommentar till Isakssons recension finns i dennes Gnistor under himlavalvet, Stockholm 1982, s 276. Även Håkansons recension får ställas mot en senare bedömning: under rubriken "Fantasin är människans enda vapen mot ondska och död" påpekar han 1972, att Aspenströms sago- och drömlandskap inte innebär att han flyr undan från verkligheten (AB 30/9).

58 Man får minnas att Palms essä var en del av en begynnande tidspolemik där Aspenström fick klä skott för mycket i 50-talslyriken, främst den metafysiska inriktningen och naturdiktens "naivistiska" tendenser. Att det var ett strategiskt riktat skott visar bl.a. Göran O. Erikssons uppskattande anmälan av Om dagen om natten (GHT 17/3 1961). Där påpekas hur Aspenströms lyriska diktion sedan 40-talet hört till de tongivande, och hur han, fastän för egen del självständig, "genom att hamna i smakens brännpunkt har [- - -] attraherat fler epigoner än någon annan av de skalder som fick sina genombrott på fyrtiotalet, Lindegren möjligen undantagen". Tydligt är, att Aspenström anade att fler kritiska uppgörelser än Palms var att vänta. I ett brev till Gerard Bonnier 7/6 1964 skriver han angående Trappan: "Det lyriska klimatet har förändrats ganska radikalt de senaste två åren [- - -]. Jag skulle tro att det jag skriver (och vill skriva bättre) inte gillas särskilt av den nu dominerande skolan, men det betraktar jag inte som något skäl att avstå från att utge en bok, den stumhet som beror på rädsla att konfronteras med och malträteras av nyare generationer med andra synsätt, att ge hugg på sig, [- - -] har aldrig haft min sympati. Kulturen betjänar sig både av statyer och avrättningsplatser, de förra mår bara bra av att då och då besöka de senare. Egentligen handlar det ju om att gå sin egen väg eller finna sin egen väg, ibland är det motvind, ibland medvind, men någonstans i osäkerheten har man en säkerhet, inbilsk eller inte."

59 Sagoboken Gula Tassen refuserades av Bonniers 1963 enligt korrespondensen med förlaget samma år; den metafysiskt orienterade pjäsen Spindlarna refuserades av Stockholms stadsteater, enligt ett odaterat brev till Gerard Bonnier 1966, och den berättelse som låg till grund för sagospelet Faster refuserades för en antologi i slutet av 60-talet, enligt programbladet till Stockholms stadsteaters uppsättning av pjäsen 1978. Aspenströms ställning under 60-talet framgår även i "Peter Husbergs" (= Torsten Ekbom, P.O. Enquist och Leif Nylén) 60-talssatir Gammal svensk julkantat, BLM 1/1965. En sats som tydligt syftar på Aspenström är: "Werner skriver vacker vers, men mamma säger att jag ej får tycka om honom för han är för gammal".

60 Det mer realistiska framställningssättet i 60-talets pjäser visas också i, att scenanvisningarna i Teater III (1966) är betydligt mer återhållsamma med tolkningar än tidigare, och att pjäserna vuxit ut från lyriska tablåer till helaftonsföreställningar. (Se Enberg, a.a., ss 16, 49.)

61 Kravet på autenticitet och samtidskänsla nämns av Björn Håkanson i samband med 60-talets språkrealism, och lokaliseringen till "svensk, urbaniserad 60-talsmiljö" nämner han i samband med den "folkhemsrealistiska" strömningens mer miljömässiga realism (Nya linjer, s 9f). (Termen

"samtidskänsla" präglades av Sven-Eric Liedman i BLM 7/1964.)

62 Dikterna om Ikaros, s 7. Även i Aspenströms beskrivning av Ikaros' motsats anas en omvärdering: det är den ensamme drömmarens kontrast, "den välanpassade, han som dör med vingarna i behåll, men inte den ungdomliga drömmens utan den plockade gåsens" (s 8).

63 I pjäsen Väntarna (1976) finns också en anspråkslös men nyttig fisk, som gentemot de skimrande akvariefiskarna framställer sig själv som "Gråsten" (Teater IV, 1978, s 30). En parallell till den grå fisken, som är städare i akvariet, är den lilla grå gumma som obemärkt går omkring och sopar i Snaskpartyt (Teater II, 1963) samt i Gula Tassen (1965). Till denna sfär hör också den grå och bortglömda arbetshäst som porträtteras i dikten Hästen (Trappan, 1964).

64 Bengt Emil Johnson, Har ni hört gökropet?, Expr. 11/6 1976.

65 Aspenström, Jo, vi har hört göken!, Expr. 16/6 1976 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979).

66 Ordbok samt Tidigt en morgon sent på jorden har jag utförligare behandlat i BLM 3/1977 resp. BLM 1/1981.

67 Aspenström, Alla dikter är dåliga – men skriv dem!, Bokuppslaget, april 1974 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979).

68 Brevet, som är från 1884, citeras i Jan Hulsker, Van Gogh, Konstnärens liv i brev och bilder, Stockholm 1975.

69 Intressant är, att Aspenström i den följande diktversionen ofta behållit de ursprungliga formuleringarna, och bara i en fjärdedel av fallen ändrat till de varianter han tillfört i marginalen. Den tidiga ingivelsen har således många gånger träffat tonen säkrare än de följande bearbetningsförsöken.

Den anade principen bakom ordvalet kan jämföras med den, som Anders Cullhed urskiljt bakom ändringarna i mannen utan väg: för Lindegren har ofta ljudmässiga kvaliteter avgjort ordvalet, vilket kan ha bidragit till de associativa sprången. (Cullhed, Tiden söker sin röst, Stockholm 1982, s 111f.)

70 Jfr de krav på modernistisk form som Kjell Espmark uppställer i Livsdyrkaren Artur Lundkvist 1964: fri versform, kompression och bildspråkets fria associativitet. Erik Hjalmar Linders definition av modernismen är snävare, och avser uppenbarligen en extrem modernism. Det är språkets frigörelse från kraven på syntaktisk korrekthet, bildvalets strävan att uppnå drömmens ologiska men uttrycksfulla frihet, diktformens oberoende av regel- och genretvång, den poetiska visionens frigörelse från den "yttre" empiriska verklighetens band. (Fem decennier av 1900-talet, Stockholm 1966, s 610ff).

71 I en artikel 1962 berättar Aspenström, att Maeterlinck tillhörde de första författare han själv köpte, delvis av en slump. (Aspenström, Strindberg, Meddelanden från Strindbergssällskapet 30–31/1962.) I artikeln Myran och människan, GP 11/8 1974, skriver han om Maeterlincks Myrornas liv, och citerar: "Myrornas, biens, termiternas öde, så litet i rummet, men nästan utan gränser i tiden, är i förminskad skala ingenting mindre än vårt eget öde". I 1977 års upplaga av Sommar, s 147, gör han f.ö. själv en liknande jämförelse mellan myrornas liv och vårt.

72 I Motsägelsers nyutgåva 1968 talar han om "den oerhörda, opersonliga stumhet historien utstrålar. Den har alltid varit känslokall mot dem som inte är någon Napoleon, de flesta alltså, fotnotsfolket". (s 65) I Skäl

(1970) har kritiken mot denna opersonliga historiesyn knutits till den hegelianska världsanden, i Aspenströms ögon "en jättelik, marscherande skollärare som utdelar örfilar till höger och vänster utan att de näpsade begriper varför" (s 101). Senare utvecklas resonemanget till ett försvar för dikten, emedan den kan hjälpa oss att hålla inlevelseförmågan och fantasin vid liv: "Vad hjälper oss medvetenheten om den inte står i förbund med känsligheten?" (s 108)

IV Mellan katastrof och idyll

1 Carl Fehrman, Werner Aspenström och hans symboler, i 40-talsförfattare, Stockholm 1965, red. Lars-Olof Franzén, s 152ff (tidigare i SLT 1961, s 97ff).

2 Kai Henmark, Ingen tidsbegränsning gäller, Ord och Bild 1959, s 102ff (Något omarbetad i förf:s En fågel av eld, Stockholm 1962) samt Erik Hjalmar Linder, Fem decennier av nittonhundratalet, Stockholm 1966, s 863.

3 Jan Stenkvist, Flykt och motstånd, Stockholm 1978, s 56 (uppsatsen tidigare tryckt i Samlaren 93, 1972, under titeln Idyll och irritania, en studie i Karl Vennbergs diktsamling Fiskefärd).

4 Fehrman, a.a., s 150f.

5 Urban Andersson, Atlantis och syndafloden – ett par motiv i Werner Aspenströms lyrik. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet, vt 1962 ss 12, 17.

6 Fehrman, a.a., s 149f, 153; Andersson, a.a., s 40f.

7 Aspenström, Zebran och den amoraliska människan, 40-tal 2/1946 (även i Vissa sidor och ovissa, 1979) samt Motsägelser, 1961, s 128. I anteckningsboken från 1970 finns en liknande sammankoppling: "Uppslag: noggrann och orädd skildring av min egen situation varvad med en utopi om en ny värld, ett bättre samhälle, en annorlunda mänsklighet. [- - -] En ny skapelse i konkurrens med Mosebokens, med Guds vision. *Kanske vår mänskliga plikt: att slå över ända och börja på nytt.* Gud dröp möjlighetens gift i våra ögon, guldåldern. [- - -] En ny skapelse, drömmen, tvivlet, mitt djupaste sår." (min kurs.)

8 Ett klassiskt exempel på denna dualism mellan ljusa och mörka sidor är Herman Hesses Stäppvargen, där berättarens längtan efter "stillhet, ordning, renlighet, anständighet och tamhet" växlar med "ett vilt begär efter starka känslor, efter sensationer, ett raseri mot det [- - -] avdämpade, flacka, upplinjerade och steriliserade livet och en rasande lust att slå sönder något". (Stäppvargen, sv. övers. Stockholm 1951, ss 34, 36.) Beträffande Freuds termer livsdrift och dödsdrift, som här kunde falla i tankarna, hänvisas till en kritisk granskning av Ernest Jones i Sigmund Freud, Life and Work II, London 1957, s 293f.

9 Aspenström, Opassande för oförberedd publik, DN 14/6 1960.

10 Se Artur Lundkvist, Ikarus' flykt, Stockholm 1939, s 17, Wallace Fowlie, Age of surrealism, Bloomington & London 1966, s 24, samt Qvarnström, Moderna manifest, 1, Stockholm 1973, ss 12, 93f.

11 Holger Ahlenius, Från sekelskifte till 40-tal, Stockholm 1964, s 71 (tid. publ. 1943 i Den svenska boken under 50 år, då med titeln Svensk dikt

och debatt 1893–1943). Hur även idyllen kan frammana sin kontrast visar en passage ur Sjöbergs Kvartetten som sprängdes (1924) som Stina Hammar dragit fram (Drömfyllt rum, Stockholm 1982, s 162). Det gäller Cellos plötsliga aggression mot idyllens sinnebild, Renards tavla Svan på lugnt vatten:

"Cello erfor vid anblicken av detta förfärliga lugn och denna söta skönhet ett behov att låta tankarna uppsöka livets råaste och fulaste sanningar. Det var så poetiskt, att journalisten önskade, att en verklighet i form av en grov karl med en kniv i handen hade plumsat ut genom den stilla säven vid stranden och plaskat bort för att skära halsen av den vita lögnen med sin svanhals, medan levande och sanna vattenringar hade svallat och forsat kring hans stövlar." (2 uppl. 1924, s 137)

Om tjugotalets uppbrottsstämning, se kap. I, not 1.

12 Bengt Landgren, Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen, Uppsala 1975, s 110f.

13 Ibid, s 112.

14 Det förstnämnda nämner Anders Cullhed i Tiden söker sin röst, Stockholm 1982, s 191, det senare enligt Lindegren i Lyrisk modernism, BLM 6/1946.

15 Karl Vennberg, Den fyrtiotalistiska lyrikens återtåg, Utsikt 4/1949. Fiskefärd har av Jan Stenkvist beskrivits som "ett vittnesbörd om idyllens lockelser och en prövning av hur pass försvarlig den oengagerade hållningen är". (Flykt och motstånd, s 44f.) På samma ställe tar Stenkvist fram ett betecknande citat av Vennberg från 1948: "Varför skulle vi acceptera katastrofen innan vi vet om det inte kan finnas en hemlig utväg för dem som inte tror på katastrofen?" (Utbrytningsförsök, Expr. 13/4 1948, äv. i Kritiskt 40-tal, 1948).

16 Stenkvist, a.a., ss 60f, 40, 47. En lustig detalj är att Fiskefärds Arkadien enligt Stenkvist kan ha inspirerats av Kymmendö, där Vennberg på sensommaren brukade gästa Aspenström (a.a., s 61).

17 Ingemar Algulin, Den orfiska reträtten, Stockholm 1977, s 523, och Lennart Hagerfors, På väg in i femtiotalet, Stockholm 1979, s 9. Även samtida bedömare kan nämnas: i Utsikt 4/1950 påtalar Jan Stiernstedt den allmänna "flykten till idyllen", och i Upptakt 1954 skriver Göran O. Eriksson på samma sätt om den yngsta författargenerationens "idylldiktning som tycks svälja allt och släta ut allt".

18 Hagerfors' exempel är här Lars Forssell, som skrev ner skräcken till "rädsla", och Folke Isaksson, som sökte "en farbar väg mellan den arkadiska skönhetens overklighet och skräcksynens overklighet" (a.a., ss 43, 18). På samma ställe berättar Isaksson att han under 50-talets första år var övertygad om att katastrofen var förestående, och den unga människans situation beskrev han som "antingen skräckslagen inför den nakna verkligheten eller på distans i en idyllisk oskuldsfull flykt" (ss 18, 93).

19 Carl Fehrman, Undergångsstämningar och fredsdrömmar. En studie i svensk 30- och 40-talslyrik, BLM 8/1948, s 580ff.

20 Aspenström, Jordvagga–Himmelstak, 1973, s 63.

21 Ibid. I Alfred Alvarez' bok om döden, Den grymme guden, Stockholm 1976, s 100, påpekas att många dödscentrerade författare som barn förlorat sina fäder, t.ex. Chatterton, Hemingway, Majakovskij, Pavese och Sylvia Plath.

22 Aspenström, 66 dikter, 1964, s 8.

23 Ibid, s 7: ”Mina egna första dikter var orimmade och handlade mest om katastrofer, onda aningar och järtecken”.

24 Aspenström, Jordvagga–Himmelstak, s 68.

25 Mellan mystik och ironi, intervju av Lars-Olof Franzén i DN 8/4 1972 (jfr kap. II, s 72).

26 Aspenström, Återvända är att försonas, Expr. 19/3 1954. Här följs orden av kommentaren: ”en ställning som jag fortfarande intager”.

27 Aspenström nämner detta som de första bilder han minns i artiklarna Min första film, DN 7/1 1963 samt Tvillingbror i olja, MT 1/4 1953. I novellen Turkarna går uppför berget (Oändligt är vårt äventyr, 1945, s 25f) är det bilder av samma art som sätter skräck i berättelsens unga pojke (s 25).

28 Aspenström, Tvillingbror i olja samt samtal 13/11 1977.

29 Arken, Serien för Amatörscenen, Sthlm 1959, samt Blåvalen, 1975, s 29ff.

30 Odaterat brev till Viveka Heyman 1956, kopia i min ägo.

31 Lindegren, Andliga övningar anno 1946, ST 6/5 1946 (jfr s 228, not 21).

32 Branden, 1946. Otryckt. Manus i Sveriges Radios arkiv.

33 Det bör påpekas att branden inte är enbart symbolisk. Aspenström hade själv varit vittne till förödande bränder, dels den som skildras i Bäcken, dels en brand i Sigtuna 1939, som visade sig vara anlagd av husets ägare. I det rättsliga efterspelet – i pressen omnämndes detta som ”Schwieleraffären” – fick Aspenström som en av många vittna, något som alltså förklarar pjäsens rättegångston lika mycket som ett ”40-talistiskt” Kafkainflytande. (Reportage i bl.a. Se 13/1939). Att det brinnande huset dock är ett viktigt psykologiskt motiv hos honom visas av dess återkomst, t.ex. i hans pjäs Höga berg och låga kullar 1982, där branden på samma sätt förknippas med frigörelse.

34 Jfr novellen Återkomst till liten stad, AVB 1/1947: ”Trädgården är full av isbuskar och isträd, vårt hem har blivit ett ishem, klockan slår tunna kyliga isslag, speglarna är täckta med frost”. I båda fallen är parallellen till relationssymboliken i dikterna Snöbrev och Vintersaga (Snölegend) påfallande. Det förefaller alltså mindre rimligt att som Håkan Attius gör tolka dikten Snöbrev som en ”inre dialektik” mellan insikt och utopiskt hopp, och i Vintersaga se ”ett slags varning för de konsekvenser på det intimast personliga planet av att avvisa en på motsägelser baserad livshållning” (Attius, Estetik och moral, Stockholm 1982, ss 122, 124).

35 Aspenström, Jordvagga–Himmelstak, s 67f.

36 I Aspenströms anteckningsbok från 1951 sammanfattas denna konflikt med ett par belysande rader:
”En lovsång till det beboeliga, det möjliga? Nej till utopierna? Skall det otyglade, oordnade förbli en dröm? Att släppa efter, ge sig hän, förkasta människans vaneliv – som också är moralens, samhällets, förnuftets, anständighetens, rädslans vaneliv? Att fly, riva sönder – utan tanke på att gå tillbaka, lappa ihop? Döden?”
Här står det otyglade, vilda uttryckligen i kontrast till det beboeliga eller vanemässiga och i samklang med utopierna. Vad mera är; det sammankopplas med att ge sig hän och att ”riva sönder”, vilket ger det en liknande innebörd som det ”genombrutna” i tidigare dikter. Därmed går detta okända, oordnade inte heller att ”lappa ihop”, utan blir oåterkalle-

ligt på samma sätt som det kierkegaardska språnget eller Eliots "förfärande vågspel [- - -] av ett ögonblicks hängivelse [- - -] som en tidsålder av klokhet aldrig kan återkalla". (Det öde landet, avd. V, rad 44ff. Sv. övers. i Spectrum 1932; i Dikter 1942.) Det kan också förklara det skrämmande och dödsnära som Aspenström fångat i slutet av sin anteckning, och som kontrasterar mot begynnelseorden om en "lovsång till det beboeliga". Med detta sluts uppenbarligen strömkretsen i temats polaritet.

37 Aspenström, Jordvagga–Himmelstak, s 68.

38 Intressant är både Aspenströms ungdomsbeundran för Malmberg – i 66 dikter, s 7, berättar han att Malmberg varit en tidig husgud – och hans avståndstagande just från dennes undergångsfilosofi. I Vi 16/1946 skriver han i en enkät om pessimismen:

"Pessimism angående människans beskaffenhet och livets allmänna villkor är en sak, 'undergångsfilosofi' är en helt annan sak. Så vitt jag vet förekommer det ingen spenglersk undergångsromantik hos den unga generationen. Man skulle till och med kunna påstå, att just på den punkten generationsväxlingen är som mest märkbar. Jämför 30-talets pessimistiska huvuddokument, de av akademien guldmedaljerade dikterna vid gränsen, med t.ex. Vennbergs tideräkningslyrik! Å ena sidan en festklädd undergångskänsla, en 'helig rysning' med tydliga inslag av estetisk vällust – en tidskritik som hade som förutsättning en romantisk tro på en förlorad magisk fromhet, som diktaren hoppas skall kunna återställas. Å andra sidan en frän upplevelse av tidens och jagets vanvettiga och motsägelsefulla rörelser – återgivna i ett objektivt bokföringsmanér, där ingen vacker klang får förvilla avslöjandet. Således en tidskritik som ironiskt avvisar varje frälsningsutväg och likväl genom sin egen obönhörlighet lämnar en positiv eftersmak. Och varför? Jo, därför att denna skeptiska tideräknare visar sig solidariskt bunden vid sin egen tid; han ställer inte fram till beskådan någon framtids- eller forntidsfrälsning."

39 Enkäten Författaren och friheten i det moderna samhället, BLM 4/1948, samt Aspenström, Påminnelse om det elementära, ST 23/10 1950.

40 Aspenström, Socialisten vid skiljevägen, MT 10/10 1951.

41 Aspenström, Frid på jorden?, MT 24/12 1952.

42 Göran Printz-Påhlson, Solen i spegeln, Stockholm 1958, s 221.

43 Samtal med Aspenström 25/11 1982. Inom parentes kan nämnas att Sydeuropas vilda hundar också var en inspirationskälla till Staffan Hallströms målning Ingens hundar, påbörjad 1953, och en märklig parallell till Aspenströms hundsymbolik under 50-talet. (Se Oscar Reutersvärd, Staffan Hallström, Stockholm 1962, s 6f.)

44 Till detta kommer ytterligare en personlig anknytning. I ett odaterat brev till Åke Runnquist 1953 skriver Aspenström: "Upprinnelsen till 'Förebud' är en högst personlig och skräckslagen upplevelse av uppståndelse jag själv varit vittne till. Jag skulle kunna utpeka gatan och fönstret".

45 Aspenström, Frid på jorden?

46 Fehrman, Werner Aspenström och hans symboler, i 40-talsförfattare, s 150.

47 Algulin, a.a. 1977, s 386.

48 Om moderssymbolens mörka sida, se Jung, The Archetypes and the Collective Unconscious, Princeton 1977 (1959), s 81f: "On the negative side the mother archetype may connote anything secret, hidden, dark; the

abyss, the world of the dead, anything that devours, seduces and poisons, that is terrifying and inescapable like fate". Om den vilda hunden som dödsbärare, se Jung, Människan och hennes symboler, Stockholm 1966, s 74. Jfr även Printz-Påhlsons tolkning av hundsymbolen hos Aspenström: hunden kan, påpekar han, både ses som en bundsförvant och som något föraktligt, t.ex. i Orienten (a.a., s 220).

49 Citerat efter Artur Lundkvist, Ikarus' flykt, 1939, s 166.

50 Printz-Påhlson, a.a., s 221f.

51 Erik Götlind, De oerhörda orden, Litteraturestetiska och vetenskapliga problem, Stockholm 1961, s 38f. "Bråddjupen" som skymtar hos Aspenström är för övrigt ett ord som även Jung använder i sin karakteristik av moderssymbolens mörka sida (jfr ovan not 48).

52 Dikten trycktes i OBS 9/1954, citerades bl.a. i DN 9/9 1954, och har tagits fram i Roland Lysells avhandling Erik Lindegrens imaginära universum, Stockholm 1983, s 118.

53 Se Carola Hermelin, Vinteroffer och Sisyfos, Uppsala 1976, s 138ff.

54 Ibid, s 21f.

55 Urban Andersson, a.a., s 34.

56 Se Jordvagga–Himmelstak, s 73, samt Sommar, 1968, s 95. Liknande drömmar finns även i Aspenströms anteckningsböcker. En är refererad i en intervju med avh.förf. i Lyrikvännen 3/1983. (Jfr s 227, not 58.)

57 Diktens datering bygger på en muntlig uppgift från Aspenström till Kai Henmark, återgiven i dennes essä Ingen tidsbegränsning gäller, OoB 1959, s 103.

58 Bengt Holmqvist, Hundarnas harmoni, ST 4/10 1954. Aspenströms brev är odaterat.

59 Just denna månad var första gången sedan 1945 som det inte fördes ett enda krig i världen. (Se Erling Bjöl, Världshistoria efter 1945, 1, Stockholm 1975, s 274.) Ironiskt nog var situationen rakt motsatt vid utgivningen av Dikter under träden två år senare. Då kastade Suezkrisen och Ungernkrisen sin skugga över hösten, och en recensent framkastade att Aspenström nu kanske fann de ljusa dikterna väga för lätt. (Påpekas bör att recensenten, Örjan Lindberger, var mycket positiv i sin anmälan, och fann att just dessa dikter behövdes som en motbild till världsläget (Vi 47/1956).

60 Dikten baseras enligt undertiteln på "Drömboken", vilket kan förklara den sammansatta karaktären. En annan av bokens dikter har ett mörkt, om än inte våldsamt anslag: det är Försoning, som beskriver stillheten när "den stora förödelsen är över".

61 I artikeln Klorofylldikten och det svarta paraplyet, RiR 50/1956, som i anslutning till Örjan Lindbergers nämnda recension diskuterar Dikter under träden i förhållande till världsläget, skriver Aspenström:
"I min föregående samling, 'Hundarna', hade det undergångstema som präglat en viktig del av min lyrik alltifrån 'Snölegend' fått en, som jag tyckte, definitiv utformning. Jag ville vända sinnet mot annat. Jag tänkte: visst lever vi under ett svart paraply, detta är i våra dagar så uppenbart, axiomatiskt; men borde vi inte just därför uppmärksamma de livets dyrbarheter som ännu finns därunder? Kan vi inte annat än vara vår ångest trogen, borde vi då inte tiga? Är inte lovsången den rätta sången? De mörka motiven är överallt tillfinnandes, är för alla synliga, de behöver

inte våra tjänster; det är det rakt motsatta som behöver vår medverkan. Så ungefär tänkte jag. Det blev emellertid inte till alla delar så."

62 Arken 1959. I pjäshäftets slut anges årtalet 1955, och i en artikel (RiR 44/1957) daterar Aspenström pjäsen till våren 1955. Här betonar han också, liksom i brevet till Holmqvist, att det förändrade tonläget inte betingades av världsläget: "Att det blev en komedi betyder naturligtvis inte att jag skulle anse världsläget ljusare och politikerna förnuftigare nu än på 40-talet. Det förhåller sig alldeles tvärtom: faran är så självklar att man lika gärna kan skriva en komedi om den."

63 Ingrid Enberg, Saga, fantasmagori och moralitet – en studie i Werner Aspenströms senare dramatik med tonvikten lagd på Teater I, II och III. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet, vt 1966, s 15. Enligt Enberg skrevs pjäserna i Teater I i en ordning som tycks bekräfta förskjutningen från en mörkare till en ljusare tematik i mitten av 50-talet: efter Skuggorna skrevs Stjärnan och Det eviga, som också antyder en slutlig katastrof, och därefter de sagoaktiga, närmast idylliska pjäserna Trädet, Trollet och De lyckliga bröderna.

64 Se Jung, Människan och hennes symboler, s 118.

65 Aspenström, Opassande för oförberedd publik (artikeln skriven med anledning av att pjäsen anmälts för radionämnden som stötande, varefter en diskussion vidtog med inlägg av bl.a. Vilgot Sjöman, DN 24/6 och Sven Stolpe, RiR 9/1960).

66 Orestien, tolkad av Emil Zilliacus, Stockholm 1947, s 105. Jfr Ingrid Enberg, a.a., s 59, där allusionen nämns.

67 Aspenström, Heidenstams land och vårt, Idun 27/1959 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979).

68 Aspenström, Diktaren och döden, Vi 3/1955 (äv. i 40-talsförfattare, 1965, samt i Vissa sidor och ovissa, 1979).

69 Aspenström, Den osynlige Strindberg, BLM 1/1956.

70 Aspenström, Oåtkomlig, längst inne under granen, Expr. 27/12 1968 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979).

71 Carl Fehrman, Diktaren och de skapande ögonblicken, Stockholm 1974, s 218ff.

72 Aspenström, Karl Vennberg och det lyriska återtåget, Vi 45/1949 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979).

73 Aspenström, Kapitlet om Noak och svalan, i Dalaröster 1962.

V Motsägelsen: tema, formprincip och hållning

1 Jfr Joseph Frank, The Widening Gyre, Bloomington & London 1968 (1963) ss 13, 16, samt Kjell Espmark, Livsdyrkaren Artur Lundkvist, Stockholm 1964, s 23.

2 Se Kjell Espmark, Själen i bild, Stockholm 1977, ss 157, 163ff. Espmark framhåller här, att Lindegrens ord kan läsas mot bakgrund av Eliots berömda tes: "Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results". (T.S. Eliot, Selected Essays, London 1966 (1932), s 289. Jfr Anders Cullhed, Tiden söker sin röst, Stock-

holm 1982, ss 145, 227.) Se även Lindegren, Stephen Spenders poesi 1933–39, Tiden 9/1942, där han talar om "en ny kamp för en syntes grundad på erkännandet av motsatsernas nödvändighet".

3 Karl Vennberg, Franz Kafka, Horisont 1944 (äv. i Kritiskt 40-tal, 1948). Om Vennbergs egen ambivalens och anknytning till Eliots teknik, se Karl-Erik Lagerlöf, Den unge Karl Vennberg, Stockholm 1967, s 171f och Espmark, a.a. 1977, s 179ff. Motsägelsen har emellertid en något annorlunda karaktär hos Vennberg än hos Lindegren: enligt Göran Printz-Påhlson är mångtydigheten för Lindegren en poetisk metod, för Vennberg ett intellektuellt och moraliskt problem (Solen i spegeln, Stockholm 1958, s 149).

4 Erik Lindegren, Tal i egen sak, ST 20/5 1946 (äv. i Tangenter, 1974).

5 Lindegren, Bonniers Nyheter 2/1946, K.G. Wall, Mannen utan väg, BLM 6/1946 (äv. i Kritiskt 40-tal), Inge Jonsson, Idéer och teorier om ordens konst, Stockholm 1971, s 153.

6 Se Cullhed, a.a., ss 121ff, 138ff.

7 Walter Dickson, Hjärtfäste och hungertorn, Stockholm 1953, s 139. Samma anknytning görs i Espmark, a.a. 1964, s 205f, där filmens montageteknik och dubbelprojektion ställs i samband med Artur Lundkvists 30-talsdiktning.

8 Dickson, a.a., s 123.

9 Motsägelsernas roll i Skriket och tystnaden uppmärksammades i flera recensioner. Uno Florén karakteriserade Aspenströms poetiska värld som "full av motsägelser" (Expr. 28/5 1946), Olof Lagercrantz talade om "viljans och medvetandets kluvenhet" (BLM 5/1946), medan en ideolog som Gunnar Gunnarsson uttryckte det så, att Aspenström som tänkare var "inkonsekvent" (Skaraborgs Folkblad 25, 1946).

10 Publicerad i BLM 1/1948. Strofen är struken i Snölegend, men jagets kluvenhet – dess "fyra viljor" – är fortfarande ett huvudtema i dikten.

11 Aspenström, Den kränkte schackspelaren, AT 26/2 1947 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979).

12 Aspenström, Om schack och schackvänner, Tidskrift för schack 10/1964 (äv. i Vissa sidor och ovissa).

13 Brev till avh.förf. 12/7 1978.

14 Håkan Attius, Estetik och moral, Stockholm 1982, s 137.

15 Se Vilhelm Grønbeck, Mystikere i Europa og Indien, II, Heraklit, Mester Eckehart, Ruysbroek, København 1932, samt Karl Jaspers' studie Anaximander, Heraclitus, Parmenides, Plotinus, Lao-tzu, Nagarjuna. From the Great Philosophers, The Original Thinkers, ed. Hannah Arendt, New York & London 1974. Se även Bertrand Russell, History of Western Philosophy, London 1961 (1946), s 62.

16 En med schackspelet närbesläktad men mer tidspräglad symbol tangeras på två ställen i Inre (1967): "Pucken dundrar hårt mot rinken / mellan lärda skolor" i en dikt, medan en omvälvning i en annan symboliseras med att "lagen byter planhalva" (dikterna Okända föremål samt Händelse på halva vägen).

17 Att detta är en symbol som allmänt kan beteckna medvetandets polaritet ser man även i Ragnar Thoursies Emaljöga (1946), där "andra strandens lockrop" på samma sätt tycks illustrera den själsliga motpolens attraktion

(Motiv – dikten behandlar romantikerns inre). På ett metafysiskt plan är symbolen central i den buddistiska Dhammapada, där "den andra stranden" betecknar Nirvana (sv. övers. av Rune E.A. Johansson, Stockholm 1967, s 73).

18 Se Grønbeck, a.a., s 8. Jfr Tor Andraes definition av mystiken i Svensk uppslagsbok, 2 uppl., Malmö 1951, samt Efraim Briems studie Buddha och hans frälsningslära, i Världsreligionens kärnord, Stockholm 1944, s 87f.

19 Aspenström, Diktaren och skådespelaren, BLM 10/1955 (äv. i Motsägelser, s 84ff). I en intervju av avh.förf. i Lyrikvännen 3/1983 uttrycker han sig likartat. Det kan här nämnas, att Aspenström i ungdomen vägde mellan en framtid som författare och som skådespelare (Kai Henmark, Ingen tidsbegränsning gäller, OoB 1959, s 92).

20 Lindegren i Min synpunkt på anarkismen, 40-tal 2/1946. Jfr Aspenströms ord i Jordvagga–Himmelstak, 1973, s 66: "Bunden form, melodiskt hölje (vilket inte behöver vara detsamma som slutrim) kan tjäna som självförsvar mot splittring, upplösning".

21 Göran Sörbom, Mimesis and Art, Uppsala 1966, s 24ff.

22 Erik Götlind, De oerhörda orden, Litteraturestetiska och vetenskapliga problem, Stockholm 1961, ss 14f, 16.

23 William Empson, Seven Types of Ambiguity, London 1949.

24 Detta kan jämföras med Gerard Genettes exempel på de olika stilar som allusioner och korsningar mellan texter kan ge upphov till. I parodin korsas t.ex. en hög stil med ett lågt ämne, i burlesken ett högt ämne och en låg stil. (Genette, Palimpsestes, Paris 1982, s 30.)

25 Ett gott exempel på motsägelse mellan repliker och scenbild är inledningsscenen i Spindlarna (Teater III, 1966, s 104), där Komikerns förnekelse av Månkungens blå pojkar motsäges av de blå pojkarnas eget agerande i bakgrunden.

26 Intressant är, att Aspenström i sin anteckningsbok från 1973 noterat dadaisternas protesthandlingar och försök att vända upp och ner på invanda begrepp, t.ex. deras utflykter, "turistbesök på oansenliga och illa sedda ställen i Paris, en övergiven kyrka, en sotig järnvägsstation". Här har han också citerat Tzaras ord: "Jag skriver detta manifest för att visa att man kan utföra varandra motsatta handlingar samtidigt, i ett enda friskt andetag".

27 Se Silvano Arieti, Creativity – The Magic Synthesis, New York 1976, s 102f, Harald Höffding, Den stora humorn, Stockholm 1967, s 46f. Höffding relaterar två teorier om humor som uppställts i nyare tid: dels den s.k. degraderingsteorin, som hävdar att någonting tycks löjligt när det först framträder med en viss självklarhet men därpå avslöjar sig i sin intighet och vanmakt, dels den s.k. inkongruensteorin, som hävdar att det löjliga alltid utvisar en orimlighet eller en självmotsägelse. Den senare har i dansk litteratur framlagts av Kierkegaard. Som Höffding påpekar gäller båda formerna av humor dock en sorts motsägelse. Det han kallar "den stora humorn" ställer han i förbund med "ett ständigt sökande och [- - -] i motsats till all dogmatisk visdom, vare sig den nu uppträder i sunda förnuftets, i vetenskapens eller i religionens namn" (s 56). Samma tanke ligger i Pirandellos ord om att varje tanke, känsla eller idé som uppstår hos humoristen upplöser sig i motsatser. (Pirandello, Om humor, 1908,

cit. efter Ingvar Holms antologi Teater, Polemik, Teorier, Manifest, Malmö 1970).

28 Trappan och Vågspel publicerades i Teater II, 1963, Dårarnas natt i Teater III, 1966. Pjäsernas tillkomst har daterats av Ingrid Enberg i Saga, fantasmagori och moralitet – en studie i Werner Aspenströms senare dramatik med tonvikten lagd på Teater I, II och III. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet, vt 1966, s 15. En liknande struktur finns i pjäsen Stackars Job, där Aspenström ställer den tvivlande titelpersonen mellan två resonörer, en sorts försvarare och åklagare. (Pjäsen publicerades 1971, men är enligt en uppgift i pjäshäftet skriven 1968.) Detta sätt att konfrontera olika åsikter som i en juridisk process finns f.ö. redan 1946, i artikeln Poeten och världens allmänna åklagare, AT 21/8.

29 Aspenström, Teater II, 1963, s 85f.

30 Aspenström, Teater III, 1966, s 9.

31 Enberg, a.a. s 62f, 45. En illustrerande jämförelse kan här göras med Aspenströms karakteristik av Pär Lagerkvists dramatiska gestalter som "upphängningsanordningar för enstaka dominerande lidelser och känslor" (i artikeln Pär Lagerkvists dramatik, AT 29/11 1946). I denna skillnad mellan Aspenströms konfrontation av idéer och livsuppfattningar och Lagerkvists lidelser och känslor belyses den skilda karaktären i de båda författarnas dramatik. Likheten dem emellan har jag behandlat i en komparativ studie 1972 (Himlens hemlighet och Snaskpartyt, trebetygsuppsats vid Stockholms universitet, ht 1972).

32 Radiointervju av Claes Hoogland 1974, nr 5424–74 / 5125–29 i Sveriges Radios arkiv. Det kan påpekas att Aspenström enligt Ingrid Enberg gärna kontrasterar olika scener i sin dramatik: i Skuggorna växlar till exempel ödsliga scener med intima och ljusa med mörka (a.a. s 56).

33 Aspenström, Lufthunden och järnbruksarbetaren, Vi 17/1949. Detta gällde visserligen Stig Sjödin, som mer än någon renodlade olika genrer i skilda böcker, men det har också sin giltighet för Aspenström själv. Citatet kan jämföras med några till synes motsägande ord av Aspenström 1945: "Kravet på en diktsamlings enhetlighet, på att diktaren skall vara en solist och inte en kör, är ett uttryck för en intellektuell högfärd, som har många till döden ledande amputationer på sitt samvete" (I väntan på Dikter IV, 40-tal 4/1945). Motsägelsen är dock inte så stor som den ser ut: det är i diktsamlingen, inte i själva dikten som poeten enligt Aspenström kan vara "en kör".

34 Termen citeras som Aspenströms av Ingrid Enberg (a.a. s 52) i samband med Husets pjässtruktur: detta undersöks rum för rum, del för del, med två personer i varje scen. Så samlas alla, alltså helheten, och Huset självt kommer till tals. Metoden används även i Spindlarna, tillkommen ungefär samtidigt, men är där inte lika konsekvent genomförd.

35 Om spjutkastningen har Aspenström berättat i artikeln Ensamhet och mångsamhet, Expr. 12/2 1972 (även i Vissa sidor och ovissa); om kortspelet mellan "Ego I" och "Ego II" har Bengt Anderberg berättat i Möten med Aspenström, program till Mattan, Göteborgs stadsteater 1964.

36 Gula Tassen refuserades av Bonniers och utkom i stället på Rabén & Sjögren 1965.

37 Aspenström, Skådespelaren först och främst, Dramatens programhäfte till Huset, september 1965.

38 Henmark, OoB 1959, s 103.

39 En självkarakteristik av Barthes lyder: "han beger sig systematiskt dit där språket stelnat, där det uppstår stadga, stereotypi. Han står i som en vaksam kokerska och vakar över att språket inte tjocknar, att det inte *klibbar fast*" (övers. av Horace Engdahl, BLM 1/1983). I Aspenströms formulering av sina växlingar i tiden finns en mer organisk bild, där också den litterära jordmånen spelar in: "Det fungerar ju som en sorts gödsel – ibland behövs kalk, ibland behövs någonting annat, och vissa anlag, vissa plantor växer bra i det klimatet. Men sedan, när tiderna förändrats, så märker man ju att det var någonting som – det var inte undertryckt, men det hade inte fått någon chans att ge sig tillkänna och komma upp". (Bandad intervju 17/9 1979.)

40 Aspenström, Karl Vennberg och det lyriska återtåget, Vi 45/1949 (äv. i Vissa sidor och ovissa, 1979).

41 Anders Olsson, Ekelöfs nej, Stockholm 1983, ss 66, 234f.

42 Se H.R. Zimmer, Philosophies of India, London 1955, s 424, samt Jaspers, a.a., s 115ff. Jfr. not 17 ovan.

43 Dhammapada, s 132f.

44 Marie Louise Ramnefalk, Tre lärodiktare, Staffanstorp 1974, ss 124, 193.

45 Örjan Lindberger, Werner Aspenström och motsägelserna, Nordisk Tidskrift 6/1982. Också Carl Fehrman nämner denna dikt som ett exempel på förnekelsen av två led i stället för bejakelsen av motsägelserna (Fehrman, Werner Aspenström och hans symboler, i 40-talsförfattare, red. Lars-Olof Franzén, 1965, s 137).

46 Aspenström, Sockra, salta eller låta bli, Vi 11/1951 (äv. i Vissa sidor och ovissa).

47 Olsson, a.a. s 173.

48 Lindberger, a.a.

49 Göran Printz-Påhlson, Solen i spegeln, Stockholm 1958, s 223. I detta sammanhang bör påpekas, att termen "motsägelsehållningen", som myntades på ett seminarium 1976 då min avhandlingsplan framlades, fått en annan innebörd i Håkan Attius' avhandling. Hans tolkning av den kan sammanfattas i fyra punkter.
1) För Attius är den ett program (s 53) med ett "normativt inslag" (s 94) som Aspenström medvetet eftersträvat (ss 46, 75) och där han entydigt accepterar motsägelserna redan under 40-talet (ss 51, 87, 94).
2) Den tycks i hans tolkning vara tidsbegränsad mellan 1946 och 1949, eftersom det antyds att motsägelserna i Snölegend "slutligen försonats" (s 162), och eftersom
3) Attius anser att "motsägelsehållningen" har utformats under inflytande av Ekelöfs motsägelser i Färjesång (1941) och Non serviam (1945) samt av Karl Vennbergs artikel Den moderna pessimismen och dess vedersakare (40-tal 1/1946) (ss 45f, 52, 54, 62).
4) Därtill tillskriver han den en dialektisk karaktär (s 159), där det "högre tredje" i tur och ordning sägs vara idealismen (s 94), socialismen (ss 94, 51, 61), "mystiken" (s 33) och "besvärjelsen" (s 31, 117). Denna dialektik ses av Attius även inom ramen för de enskilda dikterna, vilka han ofta tolkar som en återspegling av tidens debatter i schemat tes-antites-syntes.
Som jag sökt visa ser jag däremot i "motsägelsehållningen"
1) en ambivalens som genomsyrar Aspenströms hela författarskap, och

som för författaren själv tycks vara lika mycket ett problem som ett program.
2) Den är därmed inte tidsbegränsad.
3) Den kan påvisas före Vennbergs artikel 1946, kanske redan 1940, och den skiljer sig från Ekelöfs motsägelser i Färjesång.
4) Den är inte dialektisk och når inte någon försoning eller syntes, även om Aspenströms *längtan* efter enhet och helhet ofta tycks stark.

50 Se Anita Boström Kruckenberg, Roman Jakobsons poetik, Uppsala 1979, ss 97f, 101, samt Jakobsons analys av Baudelaires Les chats i Form och struktur, utg. av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm 1971, s 170ff. En tillämpning av strukturalistiska principer – här Roman Ingardens – har gjorts av Anders Olerud i Filosofi-aktuellt 3/1981, där Våretyd för två fingrar (Dikter under träden) behandlas. En viss överensstämmelse med Jakobsons teorier om en fonetisk parallellism finns i Anton Böhms lilla uppsats om vokalisationen i Aspenströms lyrik, BLM 6/1954, där det visas hur dikterna i Snölegend bildar fonetiska valv av parallella ljud.

51 Se Boström Kruckenberg, a.a. s 31f. Thomas Blakeslee framför en annan dualistisk och fysikaliskt grundad teori i The Right Brain, London & Basingstoke 1980, s 100. Han anser att en stark polaritet mellan höger och vänster hjärnhalva är till fördel för skapandet: två specialister kan, argumenterar han, tillsammans uppnå högst originella resultat, här genom de olika hjärnhalvornas skilda arbetssätt.

52 Arthur Koestler, The Act of Creation, New York 1964, A. Rothenberg, The Process of Janusian Thinking in Creativity, Archives of General Psychiatry, 24, 1971, s 195ff (den senare refererad av Arieti, a.a., s 407).

53 Empson, a.a., s 3 samt förordet.

54 Reidar Ekner, Hans Larsson om poesi, Stockholm 1962, ss 147f, 180f, 195.

55 Aspenström, Jordvagga–Himmelstak, 1973, s 68, resp. Poesi – ett tunt förhänge fladdrar i vinden, Expr. 25/5 1974.

KÄLL- OCH LITTERATUR-FÖRTECKNING

Otryckt material

Hos Werner Aspenström:
Aspenströms anteckningsböcker 1951–1957, 1957–1962, 1962–1963, 1963–1968, 1968–1971, 1971–1973, 1973–1975, 1976–1978, 1978–1980.

Brev från Lars Ahlin 28/1 1944 och Gunnar Ekelöf 1/11 1961. Kopior av Aspenströms brev till Lars Ahlin 1953, till Bengt Holmqvist 1954, till Sven Lindqvist 16/7 1955, till Viveka Heyman 1956, till Kai Henmark 1959 (alla utom det 1955 odaterade. Fotostatkopior hos avh.förf.)

Manuskript till pjäsen Höga berg och låga kullar, 1983.

Hos avh.förf.:
Brev från Werner Aspenström 1976–1983.

I Bonniers Förlags arkiv:
Brev från Werner Aspenström till förlaget från och med 1942. Manuskript till Aspenströms böcker från och med 1943 (i avh. cit. är manus till Förberedelse, Skriket och tystnaden samt Snölegend).

I Sveriges Radios arkiv:
Manuskript till pjäserna Den stora resan, 1945, Branden, 1946, Mattan, 1964. Radiointervju av Claes Hoogland (Werner Aspenström berättar om 40-talet och om sin dramatik, band nr 5424–74 / 5124–29).

På Kungl. Biblioteket:
Mats Hedberg, Bidrag till en bibliografi över Werner Aspen-

ström, specialarbete för Bibliotekshögskolan 1978:48 (duplicerad kopia).

På Stockholms universitets bibliotek i Frescati:
Andersson, Urban, Atlantis och syndafloden – ett par motiv i Werner Aspenströms lyrik. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet vt 1962.

Burton, Nina, Himlens hemlighet och Snaskpartyt – en komparativ studie i två enaktare av Pär Lagerkvist och Werner Aspenström. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet ht 1972.

Carlsson, Eva, Med döden som barlast. En studie i Werner Aspenströms författarskap. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet vt 1963.

Enberg, Ingrid, Saga, fantasmagori och moralitet – en studie i Werner Aspenströms senare dramatik med tonvikten lagd på Teater I, II och III. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet vt 1966.

Thedéen, Gunnel, "I väntan på världens undergång" – några iakttagelser om stilistisk expressivitet i Werner Aspenströms 40-talslyrik. Trebetygsuppsats vid Stockholms universitet, ht 1973.

Hos prof. Inge Jonsson:
Martin Lamms anteckningsbok över tentamina 1943.

Samtal och intervjuer:
Med Werner Aspenström 1976–1983. Samtal med Eric Lilliehöök 31/8 1977, Matts Rying 20/2 1979, Gerard Bonnier 1/3 1979, Karl Vennberg 10/7 1979, Albin och Lisa Aspenström 13/7 1979, Bengt Anderberg 18/8 1979, Stig Sjödin 1/3 1983, Åke Runnquist 16/3 1983, Lars Ahlin sept. 1983 (per telefon).

Tryckt material

I. Aspenström, böcker

Förberedelse, Stockholm 1943
Oändligt är vårt äventyr, Stockholm 1945
Skriket och tystnaden, Stockholm 1946
Kritiskt 40-tal, Stockholm 1948 (red. tills. m. Karl Vennberg)
Snölegend, Stockholm 1949
Litania, Stockholm 1952
Förebud, Stockholm 1953
Hundarna, Stockholm 1954
Dikter 1946–1954, Stockholm 1955
Dikter under träden, Stockholm 1956
Bäcken, Stockholm 1958 (rev. uppl. 1965, 1973)
Arken, *Snaran* samt *Poeten och kejsaren* (Serien för amatörscenen nr 16, 17 och 18), Stockholm 1959
Teater I, Stockholm 1959
Om dagen om natten, Stockholm 1961
Motsägelser, Stockholm 1961 (rev. uppl. 1968)
Teater II, Stockholm 1963
Trappan, Stockholm 1964
66 dikter, Stockholm 1964 (med kommentar av förf.)
Gula Tassen, Stockholm 1965
Dikter (i Den svenska lyriken), Stockholm 1966
Teater III, Stockholm 1966
Sommar. Om naturen, människan och tidens gång, Stockholm 1968 (rev. uppl. 1977)
Inre, Stockholm 1969
Skäl, Stockholm 1970
Stackars Job. En andlig revy, Stockholm 1971
Under tiden, Stockholm 1972
Jordvagga–Himmelstak (med kommentarer av förf.), Stockholm 1973
Blåvalen. Halvsagor och andra prosastycken, Stockholm 1975
Ordbok, Stockholm 1976
Teater IV, Stockholm 1978

Dikter (i Den svenska lyriken), Stockholm 1978
Vissa sidor och ovissa. Artiklar och essäer i urval av Nina Burton, Stockholm 1979
Ögonvittnen, Stockholm 1983
Tidigt en morgon sent på jorden, Stockholm 1980
Sorl, Stockholm 1983.

II. Aspenström, övrigt

Tankar vid älven, Borlänge tidning 1/9 1938
Den fördröjda sekulariseringen, DN 13/8 1942
Ateisterna och kristendomen (Ett förtydligande), SvM 21/8 1942
Ateisterna och kristendomen ännu en gång, SvM 28/8 1942
Humanism och kristendom, Tiden 1/1943
Bertil Malmberg och religionen, Tiden 10/1943
Individualism och religion, DN 5/8 1943
Guitarr och dragharmonika, AT 22/10 1943
Nationer eller fred?, AT 9/3 1944
En humanist och tidsbegrundare, AT 13/3 1944
September (dikt), SvD 17/9 1944
Sankte Pers söndagsläsning, AT 26/10 1944
Kristendomen, människovärdet och fjäriln på Haga, SoF 7/1944
I väntan på Dikter IV, 40-tal 4/1945
Väntan (dikt), SvD 18/3 1945
Litteraturen och grottan Sverige, AT 3/8 1945 (under pseud. Per Gren)
Professor Laski och världens frälsning, AT 10/6 1946
Det europeiska spökslottet, AT 17/7 1946 (äv. i *Kritiskt 40-tal*, 1948)
Poeten och världens allmänna åklagare, AT 21/8 1946
Pär Lagerkvists dramatik, AT 29/11 1946
Zebran och den amoraliska människan, 40-tal 2/1946 (äv. i *Vissa sidor och ovissa*, 1979)
Öppet brev till vår regering, 40-tal 4/1946

Skyddsrummet (novell), BLM 9/1946
Osammanhängande brev till en programskrivare, 40-tal 9–10/1946
Myten om människan, 40-tal 4/1947 (äv. i *Kritiskt 40-tal*, 1948)
Den kränkte schackspelaren, AT 26/2 1947 (äv. i *Vissa sidor och ovissa*, 1979)
Återkomst till liten stad (novell), AVB 1/1947
Den andra tonen, Vi 48/1948
Platsen är inhöljd i rök, *Svenska radiopjäser 1948*
En clown måste ha gått vilse, *Svenska radiopjäser 1949*
Lufthunden och järnbruksarbetaren, Vi 17/1949
Karl Vennberg och det lyriska återtåget, Vi 45/1949 (äv. i *Vissa sidor och ovissa*, 1979)
Människokunskap, ST 4/12 1949
Skeptikern och kristendomen, AB 15/11 1949
Längst ute på kajkanten, Prisma 1/1950
Besvärjelse, Vi 47/ 1950
Om det komiska eller Nobelpris till Chaplin, ST 25/9 1950
Vackert väder?, MT 6/10 1950
Påminnelse om det elementära, ST 23/10 1950
Svar till Bengt Holmqvist, ST 13/11 1950
Snöstaden (berättelse,) Vintergatan 1950
Synpunkter på Kalevala, MT 18/4 1951
Diktens uppgift, MT 19/5 1951
Socialisten vid skiljevägen, MT 10/10 1951
Om det naiva, MT 5/3 1951
Mystikern och det sunda förnuftet, MT 12/8 1951
Sockra, salta eller låta bli, Vi 11/1951 (äv. i *Vissa sidor och ovissa*, 1979)
40-tal och Fogelström, BLM 8/1951
Lyrikern Harry Martinson, MT 24/11 1952
Poesi och besvärjelse, BLM 5/1952 (äv. i *Vissa sidor och ovissa*, 1979)
Frid på jorden?, MT 24/12 1952
Tvillingbror i olja, MT 1/4 1953
En barbar i Rom, MT 26/4 1953
Återvända är att försonas, Expr. 19/3 1954 (äv. i *Besök i barndomen*, 1955)
Diktaren och döden, Vi 3/1955 (äv. i *40-talsförfattare*, 1965, samt

i *Vissa sidor och ovissa,* 1979)
Diktaren och skådespelaren, BLM 10/1955 (äv. i *Motsägelser,* 1961
Den osynlige Strindberg, BLM 1/1956
Utopin som försvann, Vi 35/1956 (äv. i *Vissa sidor och ovissa,* 1979)
Klorofylldikten och det svarta paraplyet, RiR 50/1956
Heidenstams land och vårt, Idun 27/1959 (äv. i *Vissa sidor och ovissa,* 1979)
Kunskapens träd på gott och ont, Vi 31–32/1959
Opassande för oförberedd publik, DN 14/6 1960
Strindberg, i Meddelanden från Strindbergssällskapet 30–31/1962
Kapitlet om Noak och svalan, Dalaröster 1962
Min första film, DN 7/1 1963
Några synpunkter på maränger, Clarté 3/1964 (äv. i *Vissa sidor och ovissa,* 1979)
Om schack och schackvänner, Tidskrift för schack 10/1964 (äv. i *Vissa sidor och ovissa,* 1979)
Skådespelaren först och främst, Dramatens programhäfte till Huset, sept. 1965
Skogsfrun och de flygande tefaten, DN 2/10 1966 (äv. i *Motsägelser,* rev. uppl. 1968)
Oåtkomlig, längst inne under granen, Expr. 27/12 1968 (äv. i *Vissa sidor och ovissa,* 1979)
Mostrar dör och jättar ger sig av, Dalaröster 1971
Ensamhet och mångsamhet, Expr. 12/2 1972 (äv. i *Vissa sidor och ovissa,* 1979)
Alla dikter är dåliga – men skriv dem!, Bokuppslaget, april 1974 (äv. i *Vissa sidor och ovissa,* 1979)
Poesi – ett tunt förhänge fladdrar i vinden, Expr. 25/5 1974
Myran och människan, GP 11/8 1974
Gråvinter, gråa elefanter, Expr. 5/2 1975
Jo, vi har hört göken!, Expr. 16/6 1976 (äv. i *Vissa sidor och ovissa,* 1979)
Jag tror på det ovissa, Sökaren 9/1977 (äv. i *Vissa sidor och ovissa,* 1979)
Före Faster, i Programblad till Faster, Stockholms stadsteater 1977–78

III. Övrig litteratur

Ahlenius, Holger, *Från sekelskifte till 40-tal. Svensk dikt och debatt 1893–1943*, Stockholm 1964 (tid. publ. i Den svenska boken under 50 år, Stockholm 1943)

Ahlin, Lars, Om ordkonstens kris, 40-tal 1/1945 (äv. i *Kritiskt 40-tal*, Stockholm 1948)

Alfons, Sven, Hvad suckar häcken?, Expr. 20/ 3 1952

Algulin, Ingemar, *Tradition och modernism. Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt*, Stockholm 1969

– *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm 1977

Alvarez, Alfred, *Den grymme guden*, Stockholm 1976

Anderberg, Bengt, Möten med Aspenström. Ur programbladet till Mattan, Göteborgs stadsteater 1964

Andrae, Tor, *Mystikens psykologi. Besatthet och inspiration*, Stockholm 1926

Arieti, Silvano, *Creativity – The Magic Synthesis*, New York 1976

Arnér, Sivar, Försvar för dikten, 40-tal 3/1944 (äv. i *Kritiskt 40-tal*, 1948)

Attius, Håkan, *Estetik och moral. En studie i den unge Werner Aspenströms författarskap*, Stockholm 1982

Bjöl, Erling, *Världshistoria efter 1945, 1*, Stockholm 1975

Björkquist, Manfred, ledare i Sigtunaringen 1936–43

Bonniers nyheter 1956

Boström Kruckenberg, Anita, *Roman Jakobsons poetik: studier i dess teori och praktik*, Uppsala 1979

Brandell, Gunnar, *Svensk litteratur 1900–1950*, 2 uppl., Stockholm 1967

Breton, André, m.fl., *Vithåriga revolvrar*. Fem franska surrealister i svensk tolkning av Artur Lundkvist och Åsa Scherdin-Lambertt, Stockholm 1966

Burton, Nina, Werner Aspenström och hans pjäs ”Väntarna”, Studiekamraten 2/1976

– Orden och tystnaden. Kring Werner Aspenströms Ordbok och tidigare poesi, BLM 3/1977

– Faster och forskaren, Vår lösen 8/1978

– Till sjunkna och blommande öar. En studie i Werner Aspen-

ströms, Gunnar Ekelöfs och Harry Martinsons lyrik genom några havs- och naturdikter, SLT 4/1978
– Ögon i alla riktningar. Werner Aspenströms nya dikter och konstessäer, BLM 1/1981
– ”Jag skriver för katten”. Intervju med Werner Aspenström i Lyrikvännen 3/1983
– I Werner Aspenströms barndomslandskap, Åttiotal 16, 1984
Bäckström, Lars, *Erik Lindegren*, Stockholm 1962
Böhm, Anton, Vokalisationen i Werner Aspenströms lyrik, BLM 6/1954, s 501f
Camus, Albert, Sisyfosmyten, 40-tal 8/1946
– *Myten om Sisyfos*, sv. övers., Stockholm 1947
Cullhed, Anders, *”Tiden söker sin röst”. Studier kring Erik Lindegrens mannen utan väg*, Stockholm 1982
Dagerman, Stig, *De dömdas ö*, Stockholm 1946
– Werner Aspenström – socialist och romantiker, RiR 21/1947
Dhammapada. Buddhistiska aforismer översatta och kommenterade av Rune E.A. Johansson, Stockholm 1967
Dickson, Walter, *Hjärtfäste och hungertorn. Infallsvinklar i Finlandssvensk och rikssvensk lyrik*, Stockholm 1953
– Verklighetsdraget i finlandssvensk dikt, BLM 7/1947 (äv. i *Kritiskt 40-tal*, 1948)
Ekelöf, Gunnar, *Färjesång*, Stockholm 1941
– *Non serviam*, Stockholm 1945
Ekner, Reidar, *Hans Larsson om poesi. En analys av hans estetik.* Stockholm 1962
– *I den havandes liv. Essäer om Gunnar Ekelöf*, Stockholm 1967
Eliot, T.S., *Collected poems*, London 1951 (1936)
Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, London 1949
The Encyclopedia of Philosophy, ed. Paul Edwards, Vol. IV, V, VII, New York & London 1967
Englund, Lars, Lyrik, besvärjelse, 40-tal 2/1947
Espmark, Kjell, *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man*, Stockholm 1964
– *Harry Martinson erövrar sitt språk. En studie i hans lyriska metod 1927–1934*, Stockholm 1970
– *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1977
Fehrman, Carl, *Diktaren och de skapande ögonblicken*, Stockholm 1974

– Undergångsstämningar och fredsdrömmar. En studie i svensk 30- och 40-talslyrik, BLM 8/1948
– Werner Aspenström och hans symboler, SLT 1961, s 97ff (rev. i *40-talsförfattare*, red. Lars-Olof Franzén, Stockholm 1965)
Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1964 (1956)
Fogelström, P.A., Brev till BLM, i 8/1951
Forser, Tomas & Tjäder, Per Arne, *Tredje ståndpunkten. En debatt från det kalla krigets dagar*, Staffanstorp 1972
Fowlie, Wallace, *Age of surrealism*, Bloomington & London 1966 (1950)
Frank, Joseph, *The Widening Gyre*, Bloomington & London 1968 (1963)
Franzén, Lars-Olof, Fruktan som dygd, BLM 8/1963 (rev. i förf:s *Omskrivningar*, Stockholm 1968)
– *40-talsförfattare*, Stockholm 1965 (red.)
– Mellan mystik och ironi. Intervju med Werner Aspenström, DN 8/4 1972
"40-tal lägges ned, ny tidning kommer". Intervju med Werner Aspenström och Gerard Bonnier i tidningen Upsala, 26/11 1947
Författaren och friheten i det moderna samhället (enkät), BLM 4/1948
Glasenapp, Helmut von, *De fem världsreligionerna*, Stockholm 1970
Grønbeck, Vilhelm, *Mystikere i Europa og Indien, II, Heraklit, Mester Eckehart, Ruysbroek*, København 1932
Gullberg, Hjalmar, *Fem kornbröd och två fiskar*. Stockholm 1942
Gustafsson, Lars, Lyrisk "sannolikhet", Nordiska sommaruniversitetets årsskrift 1954, ss 268–270
Göthberg, Lennart, Marginalanteckningar till en debatt, 40-tal 5/1946
– På väg mot en ny klassicism? BLM 6/1946
– Werner Aspenström. I Näsström, Gustaf & Strömberg, Martin, *Den unga parnassen*, Stockholm 1947
Götlind, Erik, *De oerhörda orden. Litteraturestetiska och vetenskapliga problem*, Stockholm 1961
Hagerfors, Lennart, *På väg in i femtiotalet. En studie i Lars Fors-*

sells, Folke Isakssons och Bo Setterlinds tidiga lyrik, Stockholm 1979
Hallberg, Peter, *Natursymboler i svensk lyrik. Från nyromantiken till Karlfeldt,* Göteborg 1951
– *Diktens bildspråk: teori, metodik, historik,* Stockholm 1982
Hedberg, Oscar, Vad är det obegripliga i 40-talismen?, Ny tid, Göteborg 5/8 1947
Hellström, Lars Gustav, Vad är en 40-talist?, Expr. 17/9 1947
Henmark, Kai, Ingen tidsbegränsning gäller. Några linjer i Werner Aspenströms diktning, OoB 1959, ss 91–111 (rev. i förf:s *En fågel av eld. Essäer om dikt och engagemang,* Stockholm 1962)
Hermelin, Carola, *Vinteroffer och Sisyfos. En studie i Erik Lindegrens senare diktning,* Uppsala 1976
Holm, Birgitta, *Gösta Oswald. Hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska 40-talet,* Stockholm 1969
Holm, Ingvar, Guds leoparder, *Svenska diktanalyser,* 1967 (1965) (tid. tryckt i *Verser och Vetande. En vänbok till Hans Ruin,* Lund 1951)
– *Teater. Polemik, teorier, manifest,* (red.), Malmö 1970
Holmberg, Olle, *Inbillningens värld 1–2,* Stockholm 1927–30
Holmqvist, Bengt, *40-talslyrik,* Stockholm 1951 (äv. i *40-talsförfattare,* red. Franzén, 1965)
– Katastrof och idyll, ST 20/3 1952
– Hundarnas harmoni, ST 4/10 1954
Håkanson, Björn, Är mikrofolket att föredra?, BLM 9/1964
– Nya linjer. *Lyrik från 60-talet,* Stockholm 1966 (red. tills. m. Leif Nylén)
Häggqvist, Arne, *Fyrtiotalisterna,* Stockholm 1954
Höffding, Harald, *Den stora humorn. En psykologisk studie,* Stockholm 1968
Högman, Ingvar, Striden kring 40-tal och 50-tal, ST 4/6 1956
Isaksson, Folke, Vanmakt i världen, DN 9/10 1964
Jaspers, Karl, *Anaximander, Heraclitus, Parmenides, Plotinus, Lao-tzu, Nagarjuna. From The Great Philosophers. Vol. II.* ed. by Hannah Arendt, New York & London 1974
Johnson, Bengt Emil, Har ni hört gökropet?, Expr. 11/6 1976
Jones, Ernest, *Sigmund Freud. Life and Work II,* London 1957
Jonsson, Inge, *Idéer och teorier om ordens konst. Från Platon till struk-*

turalismen, Lund 1971
Julén, Björn, *Tjugo diktanalyser från Södergran till Tranströmer*, Stockholm 1962
Jung, C.G. *Människan och hennes symboler*, Stockholm 1966
– *Om psykisk energi, drömmar och arketyper*. Med inl. av Asta Leander, Stockholm 1977
– *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton 1977 (1959)
Kafka, Franz, *Den sanningssökande hunden och Förvandlingen*, sv. övers. av Caleb J. Anderson och Karl Vennberg, Stockholm 1945
Karahka, Urpu-Liisa, *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t.o.m. 1916*, Lund (Stockholm) 1978
Kjellén, Alf, *Diktaren och havet. Drift- och drömsymbolik i svenskspråkig lyrik 1880–1940*, Stockholm 1957
Koestler, Arthur, *Yogin och kommissarien och andra essäer*, Stockholm 1945
– The Act of Creation, London 1964
Konsten att läsa innantill – tre tillämpningsövningar, AB 2/3 1950 (tre gymnasister analyserar Den ni väntar)
Kritiskt 40-tal, se Aspenström/Vennberg
Kärnell, Karl-Åke, *Strindbergs bildspråk*, Stockholm 1969
Lagercrantz, Olof, *Stig Dagerman*, Stockholm 1958
Lagerlöf, Karl-Erik, *Den unge Karl Vennberg*, Stockholm 1967
Landgren, Bengt, *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen. Studier i svensk dikt och politisk debatt 1933–1942*, Uppsala 1975
Lind, Christer, *Stigen och regnbågen*, Helsingfors 1943
Lindberger, Örjan, Werner Aspenström och motsägelserna, Nordisk tidskrift 6/1982
– Skrift i snö, Vi 41/1949
Lindegren, Erik, *mannen utan väg*, Stockholm 1942 och 1946
– *Sviter*, Stockholm 1947
– *Vinteroffer*, Stockholm 1954
– Setterlinds Nachtlied, OBS 9/1954
– *40-talslyrik* (red. tills. m. Karl Vennberg), Stockholm 1946
– Andliga övningar anno 1946, ST 6/5 1946
– Stephen Spenders poesi 1933–39, Tiden 9/1942
– Tal i egen sak, ST 20/5 1946 (äv. i Tangenter, Stockholm 1974)

– Lyriskt symptom, AT 15/4 1944 (äv. i Tangenter, Stockholm 1974)
– Min synpunkt på anarkismen, 40-tal 2/1946
Linder, Erik Hjalmar, *Fem decennier av 1900-talet. Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Stockholm 1966
Lindqvist, Sven, Aspenström evigt ung på Strindbergs ö, skriver komedi, leker clown vid spegeln, DN 30/7 1955 (sign. Qvist)
Linnér, Sven, *Dostoevskij on Realism*, Stockholm 1967
Lundevall, Karl-Erik, *Från åttiotal till nittiotal. Om åttiotalslitteraturen och Heidenstams debut och program*, Stockholm 1953
Lundkvist, Artur, *Ikarus' flykt*, Stockholm 1939
– Den unga kritiken, ST 15/11 1948
Lyrisk modernism, En enquête, BLM 6/1946
Lysell, Roland, *Erik Lindegrens imaginära universum*, Stockholm 1983
Malmberg, Bertil, *Bränder*, Stockholm 1908
– *Dikter vid gränsen*, Stockholm 1935
Mann, Thomas, *Döden i Venedig*, sv. övers. 1952
Martinson, Harry, *Nomad*, Stockholm 1931
– *Midsommardalen*, Stockholm 1938
– *Passad*, Stockholm 1945
Nylén, Leif, *Nya linjer. Lyrik från 60-talet*, Stockholm 1966 (red. tills. m. Björn Håkanson)
– 87 ord från 60-talet, Böckernas värld 1/1968
Olerud, Anders, Variant av fenomenologisk semantik och ontologi. (En tillämpning av Roman Ingardens teorier på Aspenströms dikt Våretyd för två fingrar, *Dikter under träden*.) Filosofi-aktuellt 3/1981
Olsson, Anders, *Ekelöfs nej*, Stockholm 1983
Olsson, Henning, (sign. Fale Bure), "Fyrtiotal", GHT 24/5 1947
Palm, Göran, 40-talsformen under debatt, MLG 3/1950
– Evighetssinnet. Werner Aspenströms lyrik, BLM 4/1961
– Två bilder av Ezra Pound, BLM 2/1963
– Debattinledning vid den nordiska lyrikveckan på Fornby folkhögskola, Borlänge, 26/5 1963 (i *Sextiotalskritik*, red. P.O. Enqvist, Stockholm 1966)
Perilleux, Georges, *Stig Dagerman et l'existentialisme*, Liège 1982

Persson, Jan A., (red.) *Dikterna om Ikaros*, Stockholm 1970
Pessimism – mod eller mode? (enkät), Vi 16/1946
Printz-Påhlson, Göran, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Stockholm 1958
Poesi i nuet. Samtal om poesi (2) mellan Arne Bolander, Jarl Hammarberg, Folke Isaksson, Sandro Key-Åberg, Leif Nylén, Ord och Bild 4/1963, s 284ff
Qvarnström, Gunnar, *Moderna manifest, 1*, Uppsala 1973
Ramnefalk, Marie Louise, *Tre lärodiktare. Studier i Harry Martinsons, Gunnar Ekelöfs och Karl Vennbergs lyrik*, Staffanstorp 1974
Richard, Jean-Pierre, Mallarmés poetiska universum. En introduktion i översättning av Roland Lysell i antologin *Hermeneutik*, Stockholm 1977
Ruin, Hans, *Poesiens mystik*, Lund 1960 (1935)
Rying, Matts, Hoppet står inte till framtiden. Intervju med Werner Aspenström, Horisont 3/1977
Rådström, Pär, Samtal om 40-talet. Intervju med Karl Vennberg, Fib 50/1962
Sandberg, Hans, *Den politiske Stig Dagerman. Tre studier*, Stockholm 1979
Sartre, Jean Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris 1946
Schwanbom, Att bli ingen, BLM 5/1961 (äv. i *40-talsförfattare*, red. Lars-Olof Franzén, Stockholm 1965)
– Den nya livskänslan, Utsikt 4/1950
Setterlind, Bo, Kommentarer till Absint-anemi, Utsikt 4/1950
Sjödin, Stig, *Blindgångare*, Stockholm 1945
Sokel, Walther H., *The Writer in Extremis. Expressionism in twentieth-century German literature*, Stanford 1968 (1959)
Stenkvist, Jan, Idyll och irritania – en studie i Karl Vennbergs diktsamling Fiskefärd, Samlaren 93 1972 (äv. i förf:s *Flykt och motstånd. Fyra studier i politisk dikt*, Stockholm 1978
Stenström, Thure, *Existentialismen. Studier i dess idétradition och litterära yttringar*, Stockholm 1966
Stiernstedt, Överornamenterad klanglyrik, Utsikt 2/1950
Svenskt litteraturlexikon, Lund 1964
Sörbom, Göran, *Mimesis and Art. Studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary*, Uppsala 1966
Thoursie, Ragnar, *Emaljögat*, Stockholm 1945
Upanishaderna, sv. övers. 1980 (1965) av Elin Lagerkvist och

Astrid Setterwall Ångström
– Övers. till danska av Poul Tuxen, København 1921
Wall, K.G., ”Mannen utan väg”. Kommentarer av en oinvigd, BLM 6/1946 (äv. i *Kritiskt 40-tal,* Stockholm 1948)
Wellek, René & Warren, Austin, *Litteraturteori,* Stockholm 1967 (1948)
Vennberg, Karl, *Halmfackla,* Stockholm 1944
– *Tideräkning,* Stockholm 1945
– *Fiskefärd,* Stockholm 1949
– *Vid det röda trädet,* Stockholm 1955
– *40-talslyrik* (red. tills. m. Erik Lindegren), Stockholm 1946
– Franz Kafka, Horisont 1944 (äv. i *Kritiskt 40-tal,* Stockholm 1948)
– 40-tal?, Arbn. 7/10 1944
– Den moderna pessimismen och dess vedersakare, 40-tal 1/1946 (äv. i *Kritiskt 40-tal,* Stockholm 1948)
– Ur ett bottenläge, AT 17/5 1946 (äv. i *40-talsförfattare,* red. Lars-Olof Franzén, Stockholm 1965)
– Utbrytningsförsök, Expr. 13/4 1948 (äv. i *Kritiskt 40-tal,* Stockholm 1948)
– Den fyrtiotalistiska lyrikens återtåg, Utsikt 4/1949 (äv. i *Intåg i 50-talet. En bok till Ivar Harrie 18/3 1949,* Stockholm 1949, samt i *Svenska litteraturstudier,* Lund 1968)
– Två slags leoparder, Idun 44/1949
– Dikt och sanning, AB 25/9 1958
– Samtal om 40-talet, Fib 50/1962, se Rådström, Pär
Wickman, Krister, Författare och politik, 40-tal 7/1945 (äv. i *Kritiskt 40-tal,* Stockholm 1948)
Wifstrand, Albert, Om räkneord i poesin. Ur *Tider och stilar,* Lund 1964 (1944)
Wimsatt, W.K., Jr, *The Verbal Icon. Studies in the meaning of poetry,* University of Kentucky Press, 1954
Zaehner, R.C. (red. och övers.), *Hindu scriptures,* London 1966 (1938)
Zimmer, H.R., *Philosophies of India,* London 1955

Förkortningar

AB	Aftonbladet
Arbn	Arbetaren
AT	Aftontidningen
AVB	All världens berättare
BLM	Bonniers Litterära Magasin
DN	Dagens Nyheter
Expr.	Expressen
FIB	Folket i Bild
GHT	Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning
GP	Göteborgs-Posten
MT	Morgon-Tidningen
OoB	Ord och Bild
RiR	Röster i Radio
SLT	Svensk Litteraturtidskrift
SoF	Samtid och Framtid
ST	Stockholms-Tidningen
SvD	Svenska Dagbladet
SvM	Svenska Morgonbladet

SUMMARY IN ENGLISH

Introduction

Werner Aspenström's writing may be described as a crossroads of different themes and attitudes, and it is characteristic that in 1961 he gives the name Motsägelser (Contradictions) to a book of essays. For him, contradiction has not only the meaning "dissent", "opposition"; it is also associated with the ambivalence of the ego. The opposition is directed against tendencies both in time and in his own writing, so that the poetry of the 50's may be seen partly as a protest against the writing of the 40's, and the poetry of the 60's against that of the 50's. My dissertation thus deals with the whole of Aspenström's work, but with the main stress on the 40's and 50's. In order to get at the protean inner structure of this contradiction, I have linked it up with thematic pairs of opposites, those which constitute the chapter headings. What must be borne in mind is that they are extremes in a magnetic field, and that Aspenström never binds himself to any of these attitudes.

I. Between idealism and the feeling of impotence and anguish

Aspenström's début in 1943 coincides with the break between different currents in the literature of Sweden and illustrates clearly the shifts between them. As against the future-oriented poetry of the 1920's, the number of ideologies of the 30's and the more propagandistic work during the war, the poetry from the mid-forties is marked by a feeling of impotence, the younger

writers turning their backs on all ideologies and asserting their independence. A similar pattern may be traced in Aspenström's first collection of poems, *Förberedelse* (Preparation). One finds here signs of Sweden's war time ethos and of Aspenström's socialistically and metaphysically coloured idealism. But one finds also examples of his irony, his awakening impotence in the face of world events and the immediate need for protest that has come to stamp all of his writing.

Almost simultaneously with Aspenström's début there was a turning point both in the war and in the Swedish literature. In 1944 the periodical "*40-tal*"(Forties) began to appear, with, among others, Aspenström on the editorial staff. The publication soon became the centre of the literary movement called "*40-talism*", which coincided chronologically with the existence of the periodical, viz. 1944 to 1947. This "*40-talism*" represents not only an ultra-modernism with expressionistic and surrealistic colouring. With the war and Hiroshima as background, it is associated with pessimism, intellectual analysis, universalism, and a disillusion with ideologies, all of which have international points of contact in Koestler's, Sartre's and Camus' work. A general feeling of impotence may also be discerned in the painfully controlled attitude that stamps the work of the writers around "*40-tal*"; a feeling that has its parallel in the so-called hard-boiled novel of the same period.

For Aspenström, the movement "*40-talism*" implies a marked literary change in which he has both given and taken impulses. The reorientation is already evident in the collection of short stories *Oändligt är vårt äventyr* (Unending Is Our Adventure, 1945), and it finds its poetical expression in the book of poems *Skriket och tystnaden* (The Scream and the Silence) in 1946. In both books, the feeling of paralysis and impotence plays an important rôle, frequently represented as a grating or a window, while its poetical opposite, enthusiasm, is in a similar way indicated with the word "*genombruten*" ("broken through").

This feeling of impotence is often directly related to the impossibility of attaining the ideal, and it may be seen not only against the world situation. What makes the realization of Aspenström's ideals difficult is also their absolute character and their problematic combination of metaphysical and social fea-

tures, which accept neither annihilation nor the unequal conditions of life. To this may be added the poet's own scepticism and his view of development as a circular movement, thus making any improvement an impossibility. It is hardly surprising that all these difficulties tend to lead to the distance from reality characterizing Utopia.

Thus, in Aspenström's early poetry, idealism and a desire for personal engagement blend with impotence, scepticism, and independence. This is a significant point of departure. In this position between affirmation and negation there lies, obviously, a key to the contradiction that has come to stamp all of his writing.

II. Between mysticism and reason

One aspect of this double position as confessor and disavower is Aspenström's tension between reason and mysticism. Religion is approached not only with a vivid interest, but also with the distance characterizing an analysing, uninvolved spectator. The same reserved attitude marks his relation to the rational, which for him has more than one opposite: apart from religious mysticism also nature mysticism and naivism.

The rational attitude becomes distinct above all in the 40's. In the years 1943 – 44, when Aspenström concludes his studies in literature, philosophy and the history of religion, he writes a number of critical articles about Christianity in which he anticipates Sartre's emphasis on man's responsibility and consciousness in *L'Existentialisme est un humanisme* (1946). As may be seen in the poetry and in the numerous debates of that time, an intellectual attitude also came to dominate the Swedish "*40-talism*" in general. A reaction against this one-sided consciousness may be traced in Aspenström's writing as early as 1946, and with *Snölegend* (Snow Legend) 1949 the change becomes evident. Here he approaches the provinces of mysticism and the unconscious; the language comes close to the poetry of magic, and sleep becomes an important symbol. The latter is rather to

be regarded as a counterpoise to the "eye symbolism" frequent at that time, often designating consciousness. In Aspenström's writing dreams take on an import resembling that in the Upanishads, in Plotinus and in Jung: they are seen as an organ of knowledge and a way to mystical unity. It is characteristic, however, that Aspenström does not present this experience of unity from within, but most frequently from the position of the outsider. The same applies to other important symbols in *Snölegend*, e. g. the town and the sea. What the poet describes is a suburban feeling, a life outside the centre, and the sea is mentioned with the desire that its membrane shall be "broken through". It is the same key-word that in *Skriket och tystnaden* indicated the poet's longing for an intellectual or emotional dedication, but it is now allied to the tacit demand of mysticism: a demand for total abandonment, that is seen with both attraction and fear.

While the reaction against the intellectual attitude of the 40's dominated in the 50's, the literary 60's brought fresh emphasis on the conscious mind. This insistence on consciousness was often dogmatic, and Aspenström's double allegiance to mysticism and reason took on a character of defence or of modest protest. Especially does this apply to two books of poetry, *Trappan* (The Staircase) 1964 and *Inre* (Inner) 1969, and a book of essays, *Skäl* (Reasons) 1970. Nevertheless, this did not imply any unequivocal stand against a rationalistic interpretation of reality. His dramatic work in the 60's, 70's and 80's, e. g. , frequently takes the form of an unfinished dialogue between confessor and disavower in the same way as earlier in *Snölegend*.

III. Between the universal and the near

In Aspenström's interpretation of reality, and in his poetical empathy, the tension between on the one hand the universal and on the other hand the individual and concrete plays an im-

portant rôle. Frequently it takes the form of a tension between survey and "close up" or between entirety and part; philosophically expressed between the essence of the concepts and their separate examples. This survey is, however, not entirely unproblematic: in the larger perspective, where living and dead appear side by side, the poet often sees reality and the present moment at a distance.

In the "*40-talism*" the stress on the universal was strong, which often gave to the poetry an abstract impression. This applies also to Aspenström's first books, even if they show a considerable degree of clarity and perspicuity in comparison with Karl Vennberg's and Erik Lindegren's poetry in the 40's. It is not difficult to connect this with Aspenström's activity as dramatist and writer of short stories. This feeling for the scenic and the narrative must not, however, be mistaken for any strong sense of reality. That he can unite the visual with the universal feeling and its distance to reality is to be seen not least in *Snölegend*, with its symbolism of snow, sea and wings. Here the mystically tinged experience of time is close to that in Eliot's Quartets, implying, as in the latter, a conflict with the near at hand. It is permissible to presume an influence, since the Quartets had been published in book form the year before in Swedish, but the explanation lies also in the circumstance that both poets had been drawn to Indian philosophy with its universalism and its doctrine of the cycle.

The experience bodied forth by *Snölegend* was not, however, allowed to stand uncontested in Aspenström's poetry: in the 50's one can distinguish both a polemic against the distance to reality and a striving towards sensuous nearness. In *Litania* (Litany, 1952) the estrangement is, it is true, strongly marked, but here we are given also a series of "images" in the manner of Chinese poetry. In *Hundarna* (The Dogs, 1954) the poet has come closer to the environment of his own origin, seen in the earthier perspective of childhood. Here the self-criticism has also begun to be replaced by a polemic against the current literary tendency to see reality from a distance. The latter becomes very clear in a couple of hitherto unknown satires from 1955, written under a pseudonym, where Aspenström castigates the dominant poetic trends of both the 40's and 50's. An echo of

this humoristic polemic is to be found in *Dikter under träden* (Poems under the Trees, 1956), where the feeling for the close at hand seems to have found its true voice. The imaginative empathy, the everyday tone and the sensuous freshness are here very similar to what we find in Harry Martinson and the Finno-Swedish modernists. However, Aspenström's universal perspective and his distance to reality make themselves felt also here, partly through his way of connecting the close at hand with the generally valid. In this book one also finds a new association to Indian mysticism that sheds light on his double perspective on reality: in Buddhism, a reverence for all forms of life and a feeling for the great cycle are combined in the same way as a nearness of the senses and a distance to life are in Aspenström's poetry.

Thus, through this double perspective, Aspenström came to differ from the unequivocally realistic literature that was predominant in the 60's, even if he probably gave important impulses to the simple and everyday poetic language of the decade. Just as during the 50's he had reacted against the predominant romanticism, he now turned towards the one-sided realism, which shows that what he criticized is in both cases the overstressing of some particular perspective on reality. In the concluding sketch of his method of work, exemplified by some poems from the 70's, it is shown that his will to authenticity, concretion and empathy has grown even stronger, though his universal striving has remained the same Thus, the double perspective has become still more marked, even if it subtly has been integrated in the form of metaphor.

IV. Between catastrophe and idyll

The thematic structure whose extremes may be designated as idyll and catastrophe has many aspects. Apart from the political threat of complete destruction – to which earlier scholars devoted their attention – there is also a direct relation between darker and brighter pictures. With its stress on upheaval, the

catastrophe may be a *necessary condition* for something new, for the dream of paradise. On a more personal plane the vision of disaster may also be seen as a *reaction* to the negative sides of the idyll, e.g. something limited, unchanging and unsuspecting. The descriptions of catastrophe may, moreover, be envisaged as a dark counterpart to archaic light, expressing the terrifying and repressed parts of our nature that Jung calls "the shadow". Finally, the catastrophe theme may be artistically rewarding, since the visionary, dramatic and panoramic aspects here emerge in a way that is not possible in the still-life pictures of lyric poetry. These shifting aspects imply that both idyll and catastrophe may be seen from different angles, both negative and positive, as may be seen from Aspenström's symbolism. While the deluge image seems to be almost archetypical and contains elements of enticement and liberation, images of a martial colouring are more unequivocally negative. Something of the same kind applies to the opposite of the catastrophe, which may be described with either symbols of summer or images of snow and congelation.

Especially marked is this dialogue between the dark and bright sides in Aspenström at the beginning of the 50's. That not only the mood of the cold war has had its significance emerges from, inter alia, the dog metaphor. In *Snölegend* it is expressly connected with words, possibly inspired by Kafka's tale The Truth Seeking Dog. In *Litania* and *Hundarna* the significance of the dogs has shifted in the direction of the wild, often as a direct contrast to something limited and idyllic. It is thus possible here to interpret the dogs as the frightening or unbridled words, and hence as a counterpoise to a pale and static aestetics.

This reaction, expressed in the poet's attraction to the catastrophe theme, has not stood unchallenged. Parallel to it runs a self-examination in the face of the distance to reality and the attraction of dark motives, which stamp above all the prose-book *Förebud* (Forebodings, 1953). The book has been interpreted as an expression of the mood of the cold war, but it has to do not only with the world situation; an important theme is the dangers of a sombre attitude, since the mistrust of the individual is seen as a foreboding of a major political development. It

is also clear that Aspenström took his own warning to heart. From *Dikter under träden* he makes a serious attempt to withdraw from the catastrophe theme, and in the poetry of the 60's and 70's it is frequently connected with the consciousness of the world situation, or with current forebodings of disaster that motivate the sombre attitude. In this way the tone becomes more objective, but also less dramatic than in the poems of the 50's concerning presentiments and visions of doom, which may also reflect an inner state or field of tension. In the latter the catastrophe may be not only a condition for or a reaction against something opposed, but also a contrast that gives prominence to the small, the fragile and the near. This antithesis is well characterized by what Aspenström says of Stig Dagerman in 1955: "There is a type of creative person who keeps alive the thought of doom in order to intensify life and get daily help in reconciling himself with the world and in loving things. He must stay in a middle or intermediate zone, between fire and shade".

Contradiction: theme, shaping principle and attitude

What has been discussed in chapters I – IV is an ambivalence and a protest that are reflected in different pairs of opposites. In chapter V a summing-up is given, and the contradiction is studied also as a *theme*, as a *shaping principle*, as a *mental attitude* and as a *philosophy of life*.

Even if contradiction as a *theme* may be distinguished at an early stage in Aspenström - from 1943, perhaps even from 1940 – it must be seen against the background of the Swedish "*40-talism*", where the contradiction is mentioned in programmatic terms and has a prominent place both as theme and shaping principle. The Swedish word "*motsägelse*" has, however, two meanings that are frequently confused: contradiction and incompatibility. The former meaning has, moreover, been con-

nected with the word "dialectic", which is misleading: most frequently it is not the question of a development towards a synthesis but a theme, showing either life's lack of uniformity and consistency or the poet's own many-sidedness. In the current figurative language of the 40's, which had the devastation of war as background, this lack of uniformity is often represented as something split. In Aspenström the image of the split during the 50's shifts towards a dualism that is seen more positively, as it can be associated also with two-sidedness or impartiality. The latter meaning may be put in connection with the refusal to take a stand in the cold war, a stand that went under the name *tredje ståndpunkten* (the third standpoint) and that among others Aspenström defended at the beginning of the 50's. In him, however, the attitude has not only a political import but also, and even more so, an existential one. In this dualistic philosophy he stands close to Heraclitus' view of life, where the parts of contradiction are seen in the frame of an overlapping whole, and the Buddhistic view of the ego as a constant alteration of different states, perceptions and ideas. Together with the debate of "*tredje ståndpunkten*", mystically coloured notions like these may in the 50's have strengthened Aspenström's more positive view of what he calls the contradictions of the ego, which in the book of essays entitled *Motsägelser* (Contradictions, 1961) are formulated in an almost programmatic way.

Also in *the lyrical shaping* the contradictions in Aspenström have left strong traces. This is not to be understood as a surrealistically split or contradictory imagery, since, as has been mentioned above, he has a strong feeling for the scenic element and an empathy with the motifs. The contradictions, opposites and ambiguities to which he is drawn are of another kind. The predilection for antitheses is already evident in titles like *Skriket och tystnaden* (The Scream and the Silence) and *Om dagen om natten* (By Day by Night, 1961), as in the sections of his books, where different attitudes may be set against each other in the same way as in the individual poems. Moreover, many poems show a complex or contradictory feeling as well as paradoxes, contrasts, metaphorical structures, words covering several meanings, ironies and tacit protests against other texts. The poetical objection does not only express itself as an answer to other

poets. Another kind of protest is shown by the poems in which form and content are contrasted, e.g. when a high-pitched ode is addressed to a prosaic object, or when the poet puts an inverted perspective on an accepted view. The last-mentioned case touches also upon the humour characteristic of Aspenström: what we find comical often shows a lack of agreement with a given norm. Finally, at the beginning of the 60's Aspenström uses a poetic dialogue probably inspired by his dramatic work, which in that period also pivots upon contradiction.

It is, however, not only the drama and the lyrical poems in Aspenström's production which illustrate the unfinished dialogue of contradiction. One can also see the interplay between the attitudes of different poems as a dialogue between different themes, perspectives, attitudes and styles. Behind this exchange a complex feeling may be distinguished: partly an attitude of protest that is based upon a need for independence and a flight from stereotypes – that is to say a need for renewal in the poet – and partly a will to objectivity and completeness.

The negation suggested by the term contradiction is thus essential in Aspenström's production. Nevertheless, it is impossible to associate him with the *via negationis* of mysticism in the same way as for instance Gunnar Ekelöf, since Aspenström's contradiction is not only philosophical, but above all based in his personality. Just as important as his negation is his longing for commitment and confession, his feeling for the material world and the present. The contradiction that has become his signature has two driving forces: the complimentary movements of affirmation and negation.

Translated by Donald Burton

DIKTREGISTER

Förberedelse

Broderskap, 90
Denna liljevita afton, 17, 145
Drömmaren, 15,20,48
Duvor och diktare, 17
För hjärtats sak, 15
För oss finns ingen trygghet, 40
Han och hon, 48
I förväg gången, 20
Natt, *145f*, 161
O kunde ord, 15, 145
Platssökande, 16f, 200
Predikanten och flickorna, 17
Solblind, 15
Spanska sjukan, *17ff*, 22ff, 48, 183f, 200
Tankar om tryggheten, 90
Tids nog, 15
Till en ungdom, *15ff*, 31, 35, 145

Skriket och tystnaden

Aldrig vara med när fågeln lyfter, 35, 69, 91
Atlantis, *28f*, 34, *36ff*, 40, 44, *50*, 91, 149
Att stå på en planka, 69, 91
Denna soltöckniga dag, *147ff*, 181
Episod med en vattenspindel, 148
Frestelsens nocturne, *50f*, 74
Förberedande åtgärd, *30, 40*, 50, 87, 91
Hyresrum med tapeter, 34, 149
I skog som faller, 34, 184
Intermezzo i en av förorterna, 34, 92, *146f*
Kvinna, kvinna som nu är död..., 30, 40, *49*, 68f, 91

Minne av slagregn, *148,* 166
Någonstans i en sommar, 69
Om verklighetens kaka, 31
Skriket, *32f,* 40, 199
Svalor, 148
Svårighet vid klättring, 30
Tjurkalven, 149, 171
Ur havets skum, 87, 92
Vi är ju alla döende, 29, *93f*
Villevara Coda, 34, 68

Snölegend

De levande träden ingår bland de döda träden, 69f, 94
Den ni väntar passerar inte förstäderna, *72ff,* 111, 151, 161f, 228
Det finns i de sovandes ansikten, 51, *58ff,* 73f, 87, 151f, 180, 199f
Jag väntar ännu på min ankomst, 187
Jämn mark för den omöjliga staden, 138, 151
Konferens, 98
Likt infarten till en stad, *96ff*
Lyft mig in i det svartvita spelet, *184ff,* 208
Nattfiske, 60, 226
Ord – den lilla flocken av hundar, 65
Panteisten, 62, 67, 99, 233
Skådespelarens rum, *62ff,* 67, 70, 84, 184, 187, 189, 226
Snöbrev, 95, 226, 238
Tennsoldaten bestiger trähästen, 99, 151, 200
Uppbrott, 40f, 200
Vintersaga, 94f, 151, 226, 230, 238
Världarnas morgon, 184

Litania

Den första snön, 102
Du måste öva dig i det verkliga, *104f*
Då borde ditt hjärta veta, 102
Dödgrävarn och en fjäril, 153
En gång i en tidig morgon, *101f,* 120

Fyra rader, 103
Förebud, 106, 154, 199
För oss skall havet aldrig uppenbaras, *75f*
Höst, 102
Isstacken, 102, 200
Målaren Rousseaus avfärd från livet, 75, *153*
Mätarlarven, 102
November, 102
Någonting färdas förbi, 41
Oktober, 102
Om månen, 102f
Porträtt av svenska poeter, *103ff*, 183, 199f
Småstad, *153f*, 160f
Snölegend, 101
Syskon, 70, 87
Tidvis, 186
Trollsländor, 102, 153

Hundarna

Barnslig dikt, *76*
Bergslag, 107f, 124, *158*
Blodsfränder, 161
Död mans klagan, 106f, *168f*
Estetik, *162*
Frestelsen, *161f*, 181, 200, 227
Fängelset, 109
Gondoljären, *159f*
Hundarna, 65f, 84, 168
Jag måste leva här, *65ff*
Jättekvinnornas ö, 162
Många solar lyste, *166ff*
Poeterna, 183
Profetia om staden Venedigs undergång, *164ff*, 168, 180
På kyrkogården, *160f*, 164
Påsknatten, *108f*, 114, 200
Ropet, *158f*
Samtal med gammal soldat, 168
Snigeln, 188

Dikter under träden

Ej blir det natt, 120
Den vita killingen, 171
Himlavalvet, det nedåtvända, 120, 201
I bönhuset, 113f
Ikaros och gossen Gråsten, *115ff*, 124, 128f, 130
Mannen, kvinnan och änglarna, 121
Ode till en helikopter, *114f*, 200
Porträtt i december, 170, 232f
Själen i Norden, 120
Skuggorna, *119f*
Solnedgången, 120
Sommaren i Sverige, 170
Tankar vid ett brofäste, 120
Trollet och älvan, 200
Vedhuggarens himmelsfärd, 121
Våretyd för två fingrar, 246

Om dagen om natten

Bondestudentens sista brev, *191ff*, 198, 200
Bön för materien, 201
De vita träden, 125
Det kan vara en strömvirvel, 201
Dikt under träden, 125
Före Kristus, efter Kristus, 125
I första akten borde Hamlet dö, 125
Kolonner, 199
Kärleken och döden, 125
Levnad, 199
Längre har jag inte hunnit, *212f*
Röster, 125
Stoft och innebörd, 125f, 199f
Världsförklaring, 201, *209ff*

Trappan

Geten, 221
Hjärtat, 79
Hästen, 235
Grottan, *208ff*
Idrottsmannen, 221
Mikrofolket, 127
Noak, 181
Och likväl upphör inte musiken, 201
Staden, 79
Trappan, 201, 221
Vinden, 79
Vladov drog en kälke, 221

Inre

Anteckningar före avmarschen, *79,* 221
De gamla packen, *80ff*
Floden, *178*
Himlen, liten som en ärta, 221
Hypnos för människoharar, *79f*
Händelse på halva vägen, 242
Ikaros, försenad, ger sig av, *128f,* 199
Okända föremål, 242
På den andra sidan, 84
Sammanfattning, 83

Skäl

Ett skäl bland många, *82f*
Ode till Riksmuseet, *83f*

Under tiden

De paralyserade, 84
Hastiga besök, 178
Kvitterbusken, 135
Köksfilosofi, 135
Sardinen på tunnelbanan, 84

Skönheten fulländas ofta av en nattkorv, 178
Strindberg besvarar en ornitologisk fråga, *131f*

Ordbok

Elefanterna, 84
Gråsparven, 130
Språket, 84, *133f*
Vanlig hör sällsynt, 130

Tidigt en morgon sent på jorden

Framtid, mammut, barn med kråka och jag själv, 178
Någon eller Ingen, 135
Sen kommer jag att tänka på van Gogh igen, 131, 134
Sång 100 001, 131
Även i år, 131

Övriga dikter

En dopping och en kollibri, *112f*
Hur skall i vita kläder, 40
Modern vaggvisa, 17
Morgon, 17
Om det fanns ett grönt fält, *110f*
September, 24
Självförnekare, 18f, 183
Svarta mesar, *232*
Träskfåglar, 33
Väntan, *24*, 41

PERSONREGISTER

Ahlenius, H. 140, 236
Ahlgren, S. 140
Ahlin, L. 22, 26f, 30, 50, 55, 108f, 188, 219, 228
Aischylos, 175
Alfons, S. 21, 22, 49, 93, 111, 186
Algulin, I. 11, 141, 159, 216f, 218, 220, 224, 226, 228, 231, 232, 237, 239
Almqvist, C.J.L. 77, 112, 228
Alvarez, A. 230, 237
Anderberg, B. 11, 49, 52, 54, 224, 225, 229, 244
Andersson, D. 121, 216
Andersson, U. 138, 167, 236, 240
Andrae, T. 222, 243
Arieti, S. 215, 243, 246
Arnér, S. 27, 34, 43, 66, 91, 230
Attar, Shaikh' 112
Attius, H. 11, 16, 18, 32, 37, 55, 186, 217, 220, 221, 225, 226, 233, 238, 242, 245

Bachelard, G. 50
Baeckström, B. 216f
Barthes, R. 206, 245
Bellman, C.M. 77
Bengtsson, R. 221, 225, 233
Bergman, G. 226
Bergman, Hj. 179
Bergson, H. 73
Bjöl, E. 240
Björkquist, M. 14f, 223
Blakeslee, T. 222, 246
Blomberg, E. 231
Bonnier, G. 31, 54, 66, 156, 217, 219, 220f, 228, 234
Bosch, H. 145
Boström Kruckenberg, A. 246
Boye, K. 31, 220
Brandell, G. 230
Brehm, A. 118, 233
Breton, A. 63, 81f, 140
Briem, E. 243
Buddha, 41, 121, 189
Bäckström, L. 128, 217f
Böhm, A. 246
Böök, F. 140

Calderon, P. 63
Camus, A. 27f, 41, 52f, 219, 224
Carlsson, S. 92, 116, 219, 224
Carpelan, B. 92, 219, 232
Chatterton, T. 237
Cicero, M. 196
Common, J. 12
Conradson, I. 218
Crick, F.H.C. 134
Cullhed, A. 235, 237, 242

Dagerman, S. 27ff, 30, 39, 48, 55, 179, 217, 220, 225
Dante, A. 196
Demostenes, 196
Dickson, W. 26, 69f, 116f, 183, 218,

228, 232, 242
Diktonius, E. 106, 116f, 233
Dostojevskij, F. 123

Edfelt, J. 116, 140
Edlund, M. 26
Ehrensvärd, G. 178
Eidlitz, W. 233
Einstein, A. 197
Ekbom, T. 234
Ekelöf, G. 11, 25, 36, 42f, 56, 88, 93, 100, 103f, 122, 127, 183, 206ff, 211, 216, 217, 219, 220, 245f
Ekner, R. 221, 246
Eliot, T.S. 35, 93ff, 183, 188, 203, 219, 220, 239, 241f
Empson, W. 198f, 212, 243, 246
Enberg, I. 11, 85, 171, 174, 202, 226, 229, 230, 234, 241, 244
Enckell, R. 106
Englund, L. 11, 21f, 49, 68, 103, 217f, 224, 231
Enqvist, P.O. 234
Eriks, G.R. 26, 219
Erikson, G. 225
Eriksson, G.O. 234, 237
Espmark, K. 11, 118, 215, 218, 220, 228, 230, 231, 233, 241f

Faulkner, W. 219
Fehrman, C. 11, 89, 137f, 141f, 156, 180, 222, 227, 229, 234, 236, 237, 239, 241, 245
Florén, U. 242
Foerster, S. 225
Fogelström, P.A. 92, 230
Forssell, L. 179, 237
Forser, T. 221
Fowlie, W. 228, 236
France, A. 216
Franco, F. 39, 217
Frank, J. 241
Fransiscus, 195
Franzén, L.O. 30, 49, 59f, 65, 72, 127, 215, 220, 224, 226, 238
Freud, S. 48, 224, 227, 236
Friedrich, H. 232
Fröding, G. 77
Fulton, R. 132

Genette, G. 243
Glasenapp, H. von 228, 233
Goethe, J.W. 106
Gogh, V. van 134
Grey, E. 132
Grønbeck, V. 242f
Gullberg, Hj. 16, 18, 197, 200, 216
Gunnarsson, G. 242
Gustafsson, L. 82
Gustafsson, L. 231
Göring, H. 48
Göthberg, L. 21f, 26f, 35, 52, 217f, 219, 220, 221, 223
Götlind, E. 162, 198, 240, 243

Hagerfors, L. 141, 215, 221, 231, 237
Hallberg, P. 230f
Hallström, S. 239
Hammar, S. 237
Harrie, I. 57, 219, 226
Hebbel, F. 57
Hedberg, M. 11
Hedberg,O. 224
Hegel, F. 183, 186f, 236
Heidenstam, V. von 176
Hellström, L.G. 224
Hemingway, W. 219, 237
Henmark, K. 11, 29, 60, 71, 89, 94, 113, 137, 205, 216, 220, 225f, 227, 229, 230, 232f, 236, 240, 243
Herakleitos, 187, 189, 202
Hermelin, C. 163, 225, 232, 240
Hesse, H. 236
Heyman, V. 238

Hildemar, S. 12
Hitler, A. 48
Holm, B. 230
Holm, I. 228, 244
Holmberg, O. 105, 221, 231
Holmqvist, B. 25, 27, 38, 137, 169f, 218f, 220, 240
Homeros, 83
Hoogland, C. 21, 219, 244
Hudson, L. 222
Hulsker, J. 235
Håkanson, B. 126f, 128, 234
Häggqvist, A. 26, 215, 219
Höffding, H. 243
Högman, I. 217

Isaksson, B. 225
Isaksson, F. 126, 229, 232, 234, 237
Isedal, T. 57

Jakobson, R. 212, 246
Janson, T. 179
Janzon, Å. 227
Jaspers, K. 227, 242, 245
Jeffmar, M. 222
Joël, K. 73
Johnson, B.E. 130, 235
Johst, H. 48
Jones, E. 236
Jonsson, I. 216, 242
Jonsson, T. 219
Joyce, J. 42, 221
Julén, B. 97, 231
Jung, C.G. 50, 64f, 67, 89, 160f, 172, 224, 227, 239ff
Jändel, R. 216

Kafka, F. 27, 34, 50, 66f, 182, 228, 238
Kant, I. 183, 215
Karahka, U.L. 218
Karlfeldt, E.A. 144
Keats, J. 112, 115, 200
Kierkegaard, S. 53, 86, 219, 239, 243
Kjellén, A. 224, 230
Koestler, A. 24, 27, 38, 42, 212, 218, 220, 246
Kärnell, K.Å. 233

Lagercrantz, O. 29, 220, 242
Lagerkvist, P. 89, 162, 218, 244
Lagerlöf, K.E. 43, 217, 218, 221, 242
Lamm, M. 216
Landgren, B. 140f, 216f, 237
Larsson, H. 212
Leander, A. 227
Lehman, E. 121
Liedman, S.E. 235
Liffner, A. 21, 56, 217, 219, 231
Lilliehöök, E. 222
Lind, C. 31, 68
Lindberger, Ö. 43, 209ff, 221, 228, 240, 245
Linde, E. 57, 226
Lindegren, E. 20, 21, 23, 25ff, 29, 36, 49, 55, 56, 91f, 95f, 111, 116, 129, 135, 141, 149, 163, 182f, 186, 194, 217, 219, 220, 221, 224, 228, 232, 234, 235, 237, 238, 241f, 243
Linder, E. Hj. 26, 43, 89, 113, 137, 215, 217, 219, 230, 232, 235, 236
Lindqvist, E. 116
Lindqvist, S. 43, 221, 229, 233
Lindroth, S. 136
Linné, C. von, 112
Linnér, S. 233
Lund-Aspenström, S. 220
Lundevall, K.E. 233
Lundkvist, A. 2 5, 48, 54, 57, 81, 94, 103, 149, 216, 219, 224, 225, 228, 230, 232, 236, 240, 242
Lysell, R. 215, 218, 240
Lärka, K. 46

Maeterlinck, M. 135, 216, 235
Majakovskij, V. 237
Malmberg, B. 16, 47, 121, 140, 144, 151, 166, 218, 239
Mann, T. 163ff
Mao Tsetung, 221
Martinson, H. 11, 36, 77, 100, 102, 105, 117f, 120ff, 126, 134, 183, 216, 231, 233
Marx, K. 179, 183
Miller, A. 123
Munch, E. 32
Myrdal, G. 24

Nagarjuna, 207
Nietzsche, F. 175
Novalis, 84
Nylén, L. 229, 234
Nyström, J. 46

Olerud, A. 246
Olsson, A. 207, 209, 245
Olsson, H. 216
Ornstein, R. 222
Oxenstierna, C. 228

Palm, G. 56, 78, 89, 126f, 225, 229, 234
Palmer, R.R. 217
Parmenides, 202
Pavese, C. 237
Perilleux, G. 28, 219f
Persson, J.A. 232
Persson, J. 216
Picasso, P. 91
Pirandello, L. 243f
Plath, S. 237
Platon, 39, 119, 186, 209
Plotinos, 63, 65, 67, 227
Printz-Påhlson, G. 11, 65ff, 154, 162, 211, 227, 232, 239f, 242, 245

Qvarnström, G. 227f, 236

Ramnefalk, M.L. 245
René, H.E. 228
Reutersvärd, O. 239
Richard, J.P. 10, 215
Rilke, R.M. 106
Rimbaud, A. 68, 140
Rothenberg, A. 212, 246
Rousseau, H. 75, 153
Ruin, H. 45f, 73, 118, 222, 228, 233
Runeberg, J.L. 197, 228
Runnquist, Å. 156, 223, 239
Russell, B. 47, 223, 242
Rydberg, V. 16, 118
Rying, M. 218
Rådström, P. 217, 218, 219

Sandberg, H. 55, 225
Sartre, J.P. 27f, 47, 52, 219, 224
Schwanbom, P. 34, 220, 225
Selander, S. 193, 216, 224
Setterlind, B. 56, 103, 141, 159, 163, 225, 231
Shakespeare, W. 63
Silfverstolpe, G.M. 16, 216
Sjödin, S. 30, 216, 231, 244
Sjöberg, B. 77, 237
Sjöman, V. 241
Sjöstrand, Ö. 221
Snyder, E. 222
Sokel, W. 218
Spender, S. 219
Spengler, O. 144
Spinoza, B. 212
Stagnelius, E.J. 77, 101, 197, 231
Stefansson, V. 132
Stenkvist, J. 138, 141, 236f
Stenström, T. 28, 219
Stevens, W. 113, 232
Stiernstedt, J. 56, 225, 237
Stolpe, S. 22, 241

Strindberg, A. 77, 117, 131f, 179, 216
Strömstedt, B. 227
Svensson, G. 25
Sörbom, G. 198, 243

Tegnér, E. 90, 98, 200
Thedéen, G. 11, 34, 220, 230
Theokritos, 141
Thoursie, R. 30, 56, 242
Tjäder, P.A. 221
Tuxen, P. 228
Tzara, T. 243

Vennberg, K. 20, 21ff, 26f, 29f, 33, 42f, 48f, 50, 52, 54f, 56, 57, 91, 103, 111, 120, 138, 141, 182, 186, 217, 218, 219, 220, 221, 223f, 225, 226, 228, 230, 233, 237, 239, 242, 245f
Wall, K.G. 183, 242
Wallas, G. 222
Warren, A. 215, 224
Weil, S. 211
Wellek, R. 215, 224
Wickman, J. 21, 217
Wickman, K. 223
Wifstrand, A. 118, 233
Wimsatt, W.K. 88, 229
Wizelius, I. 219
Worringer, W. 231

Zaehner, R.C. 228
Zimmer, H.R. 245
Zänkert, A. 133

Åkesson, S. 128

Österling, A. 140